عبد الحكيم سليمان المالكي

استنطاق النص الروائي

من السرديات والسيميائيات السردية
إلى علم الأجناس الأدبية

اشتغال على مجموعة من الأعمال الفائزة
بجائزة الشارقة للإبداع العربي

عبدالحكيم سليمان المالكي

استنطاق النص الروائي

من السرديات والسيميائيات السردية إلى علم الأجناس الأدبية

اشتغال على مجموعة من النصوص الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع العربي

إصدارات دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة –2008.م

الناشر: دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف: +971 6 5671116
برّاق: +971 6 5662126
بريد اليكتروني: sdci@sdci.gov.ae

الطبعة الأولى 2008

٨١٠.٨٠٢٣ عبد الحكيم سليمان المالكي
ع س. أ
استنطاق النص الروائي من السرديات والسيمائيات السردية إلى علم الأجناس الأدبية/ عبد الحكيم سليمان المالكي.- الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٨
٨٦٤ص؛ ٢٤سم
العمل على مجموعة من النصوص الفائزة بجائزة الشارقة للابداع العربي
١- الأدب العربي - مجموعات ٢- السرد الأدبي ٣- الأدب العربي - تاريخ ونقد أ- العنوان
تدمك ٨-٤٤٢-٠٤-٩٩٤٨

مقدمة

تنطلق رحلة البحث ضمن هذه الدراسة في محاولة تأسيس اهتمام بالجيل المتميز الجديد، من السرديات للسيميائيات السردية، وذلك ضمن هاجسين مركزيين، هما محاولة الربط بين العلمين المذكورين سابقا من جهة، ومن جهة أخرى التنقيب في رصيد التجربة الجديدة على خامات متميزة وأعمال قادرة على مد الرؤية النظرية التي نسعى لتأطيرها هنا، ومحاولة إيجاد تموقع فعلي لها عبر متن نصي نعتقد أنه يمثل مادة خصبة للبحث والاشتغال.

ولقد قمنا سعيا لتحقيق ذلك بتقسيم هذه الدراسة من حيث متنها النظري لجزئين مختلفين. الجزء الأول نجد ضمنه تلك المادة النظرية المنجزة سابقا التي سيكون جل اشتغالنا عليها تطبيقاً لبعض قواعدها كما أسسها أصحابها، أو مع بعض التغيير مع المحافظة على نفس الجهاز النظري ونفس المادة الإجرائية، ويتركز هذا الاشتغال في مستوى النص، حيث نشتغل على علم النص والتفاعل النصي والبنية السوسيونصية بحسب تعريف سرديات النص، وكذلك على الخطاب الروائي وتمظهراته الثلاثة من خلال علوم سرديات الخطاب وهي مادة نظرية في رأينا مكتملة لا نعتقد أنه يمكننا أن نضيف إليها أي إضافة مركزية.

بينما سيكون الجزء الثاني من المادة النظرية اشتغال على ما عرفته السرديات

بمستوى الممارسة السردية، وهو يندرج تحت نفس تقسيم جينيت الرئيسي للممارسة السردية بسرد ووصف، وهذا الاشتغال في معظمه كنّا قد قمنا بالنحت له ضمن اشتغالنا السابق في كتاب (أفاق جديدة في الرواية العربية) سواء من حيث تقسيماته، أو محاولة تحديد المستوى الذي يشتغل فيه، حيث كان جل ما نسعى له هناك، التوفيق للعلاقات التي تسم المادة السردية التي اخترناها لنحقق استخلاص مادة إجرائية من خلال مفاهيم جينيت السابقة الكبرى. وكان اشتغالنا على موضوع التأطير والترهين والاشتغال على الحواس، بينما نضيف ضمن هذه الدراسة (إكمالا للمربع) الوصف المقارن. وذلك عبر الربط بين السيميائيات السردية والسرديات من خلال هذه العلاقات الأربع التي ستكون لب الترابط العميق بينهما. كما حاولت أن أمارس التعاطي مع جماليات بناء حكاية الرواية ضمن ما يمكن أن أسميه بسرديات الحكاية، وذلك عبر الاشتغال على مستوى الحكاية مستفيدا في ذلك بشكل ما من رؤية سعيد يقطين (في اشتغاله على السيرة الشعبية في كتابه قال الراوي) وما تحقق ضمن ذلك البحث من مقارنة لمستويات التلاقي بين السرديات والسيميائيات السردية.

سيكون جلّ اشتغالنا هناك تطبيقياً. بينما سيكون ثالث هذه الاشتغالات ما سنجازف بتسميته سرديات الأجناس، حيث نحاول أن نؤسس ضمن ذلك أساساً للدخول للنص من خلال مفاهيم التداخل النوعي والإجناسي ومناقشة قضايا النص المتعالي التي طرحها جينيت، ثم الانطلاق هنا تطبيقيا للدخول للنصوص وفحصها من الداخل والبحث في مكوناتها الإجناسية والنوعية والخطابات المندرجة ضمنها، وعبر ذلك نسعى (لقراءتها/تجنيسها) وستكون عدتنا الأولى لذلك بعض المفاهيم المركزية التي يمكننا عن طريقها تعريف ما يتم الاتفاق بخصوصه عند القيام بتداول الرواية النمطية، وبعض ملاحظات علماء الأجناس كما سنحاول ضمنها متابعة مفاهيم التحول عن النوع والانزياح عن الاشتراطات المركزية، فيصبح بذلك الداخل شاهدا على الخارج، وهو بهذا يخالف ما مارسه سابقا المشتغلين على الأجناس حيث كان الانطلاق دائما من الخارج نحو النص عبر الأحكام الكلية (الأجناس الكبرى، التاريخ) للداخل أي من الرؤية المسبقة والنمطية إلى الداخل حيث النص المتملص (غير قابل للتأطير والتنميط).

وإذ نمارس ذلك فإننا نسعى للوصول لفهم متكامل لأبعاد ومستويات اشتغال

الظاهرة السردية وكذلك محاولة تأسيس رؤية كلية شاملة خاصة بنا تنطلق من السرديات كاساس وتنفتح لتجد تحققها في المستويات التي اختطها مؤسسوها. كما ندرك هنا أنه لا مفر من أن نبدأ هذه الدراسة عبر الوقوف على الجذور النظرية التي تأسست من خلالها هذا العلوم التي كانت البدايات التي تلتها كل التطورات اللاحقة ضمن النظرية، وضمن هذه المتابعة لهذه الجذور سنحاول أن نضع أيدينا على أهم اللحظات الحاسمة التي ساهمت في تأسيس وتطور رؤى أهل السرديات وذلك لخلق رؤية شمولية متكاملة تنطلق من جذور نظرية ثابتة وتتحرك من السابق لا لترفضه ولكن لكي تتخذ موقفا منه.

ستكون بداية البحث إذن من خلال المرور على أهم اللحظات الحاسمة في مرحلة ما قبل السرديات ثم العروج على تأسس السرديات واختصاصها العلمي (كعلم يتعاطى مع كافة أنواع السرود) وينفتح ليستفيد من كل إنجازات العلوم الأخرى ليتحقق له بذلك المزيد من الوعي بطاقات النص الكامنة وألاعيبه الخفية. حيث نتابع معه في الفصل الأول ضمن قسم الدراسة الأول دور الشكلانية الروسية واشتغال دوسوسير ومن جاء بعده من اللسانيين، كذلك اشتغال هنري جيمس ومن كان خلفه من منظِّري علم الرواية ساعين للوعي بالمكونات الجذرية التي جعلت من علوم السرديات بهذا الشكل، كما سنحاول التنبيه لبعض العوالق التاريخية والرواسب التي لازالت تلقي بظلالها حتى الآن على نظرية السرد.

بينما في الفصل الثاني قمنا بمغامرة الدخول ومناقشة السرديات والسيميائيات السردية معا، وذلك في محاولة لردم الهوة بينهما، بغية الوصول لموضع معين يكون انطلاقة للتأسيس الجديد الذي نبتغيه، فناقشنا مستويات تحقق الاشتغال في السرديات مقارنين ذلك بما هو موجود في السيميائيات السردية، وحاولنا تعريف المسميات في ضوء بعضها البعض، كذلك تحدثنا عن اشتغال يقطين ووضعه في مقارنة مع ما سبق باعتباره قد قام بتأسيس لما سنجازف بتسميته سرديات الحكاية، كما قمنا بالتقاط بعض الملاحظات الخاصة عن المنطلقات المركزية لأهل السرديات والفوارق العميقة بينهم وبين السيميائيات السردية، وهو ما سنعتمد عليه في فصل الدراسة الثالث ونحن نحاول أن نؤسس رؤيتنا النظرية لسرديات (الممارسة السردية) التي أردنا بذلك

أن نضع لها أساس ومنطلق سردي يتجاور مع الخطاب والنص والحكاية، كما قمنا بتعريف ما لم نختلف معه من رؤى النظريات السابقة كنظريات الخطاب والتفاعل النصي، الفصل الثالث كما أسلفنا كان موضع لطرح اشتغالنا النظري وذلك عبر التفصيل فيما يخص سرديات الممارسة السردية، مع بعض الرؤى الأخرى. بينما تمّ تأجيل مناقشة القضايا المتعلقة بسرديات الأجناس حتى القسم السادس والأخير الخاص بها.

في القسم الثاني (سرديات النص) اشتغلنا على مجموعة من النصوص الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع العربي على مدار عشر سنوات وذلك ضمن ما يعرفّه أهل السرديات بـ"سرديات النص" وتكونت الدراسة من البحث عن التفاعل النصي بأغلب وجوهه (المناصة والتناص والميتانصية) وكذلك تمّ الاشتغال على متابعة البنية السوسيونصية في روايات أخرى نرى أنها تمتلك مادة غنية ستفيدنا ضمن هذه التطبيق، حيث كان الفصل الرابع حول التفاعل النصي (المناص الخارجي، وعتبات الفصول) في رواية (رقصة الطائر المذبوح) لـ"حسن طارق الساعدي" من العراق التي مارس ضمنها الروائي توجيه موضوعات ومادة الرواية من خلال العنوان الرئيسي وكذلك عتبات سابقة للفصول لقضايا النص المركزية ومساراته حيث تابع الباحث دورها في بناء مسارات السرد، بينما في رواية (التابوت) لـ"عبدالله الغزال"من ليبيا ضمن الفصل الخامس نحاول أن نتابع تلك المادة المتميزة التي تحقق مفاهيم اختراق العنوان للحمة النص الكلية، وكذلك كيفية اشتغال العتبات لبناء الدلالة وتوجيه أفق الخطاب، ولجعل ما يبدو غير منطقيا أو عجائبيا قابلاً للتحقق، بينما كان الفصل السادس (ضمن القسم الثاني نفسه) حول التفاعل النصي (المناص والميتانصية) في رواية (آخر سلالة عائلة البحّار) للكاتب المصري "أحمد قرني محمد" وهو ما وجدنا ضمن روايته مادة متميزة للتفاعلات النصية خاصة (الميتانصية)، حيث الرواية كانت مادة ثقافية بامتياز عبر ما حبلت به وناقشته من قضايا و شخصيات وأفكار وقيم ثقافية مختلفة.

في الفصل السابع اشتغلنا على دور العنوان والعتبات في بناء أفق الرواية كما حاول أن يستنتج طبيعة فعل البنى السوسيونصية في رواية (أوجه المرايا الأخرى) للإماراتية "فاطمة السويدي" و كذلك تابعنا تطورات علاقة التحولات

الثقافية والدينية الحاصلة على الشخصية العربية المسلمة النمطية في (رحلة أبوزيد العماني) لـ"محمد بن سيف الرحبي" من سلطنة عمان، بينما كان الفصل الثامن والأخير من فصول القسم الثاني دراسة للبنية السوسيونصية في رواية (روحها الموشومة به) للسعودية "أمل الفاران الدوسري" عبر البحث ضمن بنية الحلم المسيطرة في الرواية.

في القسم الثالث (سرديات الحكاية) تابعنا ما سبق أن أسميناه بسرديات الحكاية حيث كان هناك مدخلاً نظريا في البداية، ثم انطلقنا في الفصل التاسع لنتابع جماليات البنية الحكائية ضمن حكاية رواية (رقصة الطائر المذبوح) وفي الفصل العاشر نتابع جماليات البناء الحكائي في رواية التابوت وكذلك طبيعة التباين العميق بين الشخصيات الذي جعل من الرواية مادة باقتدار لما يعرف سابقا بالرواية البوليفونية، كما حاولنا استخلاص دور الزمن والمكان في بناء الشخصيات وتفاعلاتها. في الفصل الحادي عشر اشتغلنا على الرواية المميزة (وجهان لجثة واحدة) للتونسي "الأزهر بن الحبيب الصحراوي" حيث تابعنا طبيعة تلك العلاقات السيميائية الدقيقة (تناظر، تضاد، تناقض)، الحاصلة بين شخصيات وفواعل الرواية وتطورات حياة ذلك الكائن البائس صابر الجفناوي. المثال النموذجي للشخصية للمقهورة عربياً، القسم الرابع بدأناه أيضا بمدخل نظري عن المكونات الإجرائية ضمن السرديات لتحليل الزمن والصيغة السردية ثم مارسنا في الفصل الثاني عشر دراسة نمطية مطولة للزمن في رواية (آخر سلالة عائلة البحّار) بحثنا ضمنها دور إعادة الترتيب الزمني لزمن الحكاية (ضمن الخطاب) في بناء الخطاب الروائي للرواية، كما تابعنا فيها دور المدى والسعة النصية وكذلك مكونات الإيقاع في بناء خطاب هذه الرواية، بينما كان الفصل الثالث عشر حول الصيغة السردية في رواية التابوت حيث تابعنا هناك دور الصيغة السردية في بناء الخطاب الروائي للرواية وكذلك الأدوار المنوط بكل صيغة من الصيغ تحقيقها ضمن الخطاب، في الفصل الرابع عشر تابعنا تباين الشخصيات من خلال محور الرؤية الذي يمثل التمظهر الثالث من تمظهرات الخطاب الروائي حيث درسنا علاقة تباين الرؤية بتباين الصيغة السردية الموظفة لكل من الشخصيات كما تابعنا دور ثقافة المهنة في بناء أفق التعدد عبر الرؤية بين الشخصيات، وكذلك كيفيات التحول وانتقال الرؤية من

رؤية شخصية (أو ما أعرفه بالمعبر) لأخر بينما القسم الخامس تقنيات الممارسة السردية كان حول الممارسة السردية و تقنياتها وجعلناه مكونا من مدخل نظري، قدمنا فيه المكونات الإجرائية للرؤية النظرية التي سبق أن ناقشناها ونحن نؤسس لها في القسم النظري، كما احتوى القسم الخامس على ثلاثة فصول، الفصل الخامس عشر حول تقنيات الممارسة السردية في رواية (رقصة الطائر المذبوح) بينما كان الفصل السادس عشر حول تقنيات الممارسة السردية في رواية (أخر سلالة عائلة البحّار)، وضمن الفصل السابع عشر نتابع نظام اللوحات والسرد الكثيف وتحقق كافة أنواع تقنيات الممارسة السردية في رواية (سقوط النوار) للمصري محمد إبراهيم طه، وكذلك أنماط مختلفة من الترهين مع رواية (أدراج الطين) للسوري إسماعيل الرفاعي.

القسم السادس محاولة تأسيسية لسرديات الأجناس وهو مكون من مادة نظرية وأربعة فصول، الفصل الثامن عشر يتم فيه طرح مفاهيم الأجناس والخطابات النوعية ليتم الانطلاق منه في تحليل النصوص من خلال الوعي النوعي والإجناسي بالمكونات الداخلة في تركيبها، الفصل التاسع عشر يتم فيه الاشتغال على ثلاثة روايات (كل الحكايا تفضي لواحدة) لنجاح محمد يوسف و(الرجل الآتي) لعبدالهادي احمد الفرطوسي و(الدُوار) لمجدي بن عيسى بينما الفصل العشرون نتابع فيه الأجناس والخطابات النوعية والأنواع الموجودة في نصوص (السبع الأشهب) للسوري نادر السباعي وميمونة للسعودي محمود تراوري و(رحلة ابوزيد العماني) للعماني محمد بن سيف الرحبي، الفصل الواحد والعشرون نتابع فيه الرواية بين حضور المنطق السببي وتهشيمه ضمن دراسة للتقسيم النصي وبناء المنطق السببي في رواية المصري طاهر البربري (ظلالهم كانت هنا) وكذلك نتابع عملية خرق المنطق السببي في رواية (مجنون بحيرة خالد) لمحمد شعبان، بينما الفصل الثاني والعشرون والأخير والعشرون والأخير نتابع فيه السرد واتفاقية (بناء/تهشيم) اليقين الوقتي حول تحقق السرد، وندرس ضمنه رواية (مجنون مليلية) لحفيظ لزرك ورواية (بدو على الحافة) لعبد العزيز الراشدي.

هذه هي جل الدراسة التي حاولنا كما أسلفنا المغامرة ضمنها بالتعاطي مع التجارب الجديدة التي نعتقد أنه من المهم التعاطي معها، والسعي لتعريفها هي والقارئ بمنجزها الروائي تعريفا علميا من خلال منطلقات نظرية نقدية بعد أن

تمّ ذلك بشكل ضمني من خلال فوزهم بجائزة مهمة في اعتقادي هي جائزة الشارقة للإبداع العربي، التي استطاعت أن تزيح الغطاء عن مجموعة من الفنانين الحقيقيين في كتابة السرد، بحيث أجدني في أكثر من رواية أشعر أنني مع روائي محنّك قادر على التلاعب بقوة وقادر أيضا على إنجاز خطابه الخاص المميز المختلف عن تجارب الرواد، كما يجعلني أعتقد بأن جلّ هؤلاء لو كتب لهم الاستمرار في الكتابة سيكون لهم في بلدانهم وكذلك على مستوى وطننا العربي صولة وحضور.

بقى أن نذكر بأننا لم نشتغل على كل النصوص الفائزة وهذا نتيجة لطبيعة الوقت والزمن وتضخم البحث أكثر من اللازم ولكن هذا لم يمنع من قيامنا بالإطلاع عليها وتظل للاختيار والانتقاء ظروف خاصة جزء منها جودة العمل وليس كله بينما كانت هناك أسباب أخرى وراء ذلك منها طبيعة المنطلقات النظرية التي أنطلق منها التي تفرض علي ضمن اشتغالي هذا الانتقاء والانتخاب والبحث عن المادة القادرة أكثر على تجلية رؤيتي النظرية. كما أنها تظل محاولة فردية للتعاطي مع تجربة أعتقد أنه من المهم أن ينتبه لها وأن ينتبه للبنية النصية المصاحبة لها من (جيل الشباب) وأخيراً أضع بين يدي قارئي الكريم تعريف بمتن الدراسة.

تعريف بمتن الدراسة ومكوناتها

سنقوم بعون الله ضمن هذه الدراسة بالاشتغال لمرة أو أكثر على روايات فازت بجائزة الشارقة للإبداع العربي، هذه الجائزة التي أراها من خلال التجارب التي أمامي قد ساهمت مساهمة كبيرة في التعريف بأسماء مختلفة لشباب مبدعين من كافة أنحاء الوطن العربي، أعتقد أن بعضهم قد صار الآن اسما لامعا، نحن نسعى هنا للتعريف بهم من خلال هاجس اشتغال علمي وجد في خاماتهم المكتوبة مادة نظرية مناسبة.

جدول بحسب التاريخ فيه أسماء الروايات التي تمّ الاشتغال عليها وتعريف بها.

	أسم الكاتب	أسم النص	سنة الصدور	الجنسية	ترتيب النص	عدد الصفحات
1	محمد شعبان	مجنون بحيرة خالد	1998م.	سوري	الثاني	152
2	نادر أبو السعود السباعي	السبع الشهب	1999م.	سوري	الأول	219
3	عبد الهادي الفرطوسي	الرجل الآتي	2000م.	عراقي	الثاني	130
4	محمد إبراهيم طه	سقوط النوار	2001م.	مصري	الأول	152
5	نجاح محمد يوسف	كل الحكايا تفضي إلى واحدة	2001م.	تونسية	الثالث	91
6	حسن قاسم الساعدي	رقصة لطائر المذبوح	2002م.	عراقي	الأول	244
7	محمود إبراهيم تراوري	ميمونة	2002م.	سعودي	الثاني	162
8	محمد بن سيف الرحبي	رحلة أبوزيد العماني	2002م.	عماني	الثالث	174
9	لحفيظ لزرك	مجنون مليلية	2003م.	مغربي	الأول	352
10	عبد الله علي الغزال	التابوت	2004م.	ليبي	الأول	304
11	أمل الفاران الدوسري	روحها الموشومة به	2004م.	سعودية	الثاني	236
12	احمد قرني محمد	أخر سلالة عائلة البحّار	2005م.	مصري	الثاني	127
13	مجدي بن عيسى	الدُوار	2005م.	تونسي	الثالث	134
14	طاهر محمد البريري	ظلالهم كانت هنا	2006م.	مصري	الأول	104
15	إسماعيل الرفاعي	أدراج الطين	2006م.	سوري	الثاني	124
16	عبد العزيز الراشدي	بدو على الحافة	2006م.	مغربي	الثالث	71
17	فاطمة السويدي	أوجه المرايا الأخرى	2006م.	إماراتية	الثالث	72
18	الأزهر الصحراوي	وجهان لجثة واحدة	2007م.	تونسي	الأول	475

نسأل الله التوفيق

القسم الأول: المبحث النظري

- الفصل الأول:الجذور النظرية للسرديات
- الفصل الثاني:مقارنة بين مفاهيم مستويات اشتغال السرديات والسيميائيات السردية
- الفصل الثالث:رؤية الباحث النظرية (نحو تأسيس السرديات الجديدة)

الفصل الأول

الجذور النظرية للسرديات

منذ بداية القرن الماضي وعبر العديد من الجهود المختلفة الأماكن والمواضع، والمتباينة الأغراض والمنطلقات، بدأت تتأسس رؤية جديدة للتعاطي مع الظاهرة الأدبية في عمومها ومع الرواية خصوصا، ولا يمكن في نظرنا امتلاك تصور متكامل عن (السرديات)[1] التي ننطلق منها في اشتغالنا، دون الوعي باللحظات الحاسمة في تاريخ النظرية الأدبية، وكذلك فهم أبعادها وخلفياتها المعرفية.

تنقسم الجذور النظرية التي ساهمت بشكل فاعل في ظهور السرديات كعلم مختص بأنواع السرد المختلفة إلى ثلاثة جذور رئيسية، هي كما يلي:

1) الشكلانية الروسية.

2) الألسنية الدوسوسيرية، ومن تلاها من علماء اللسانيات مثل يالمسليف.

3) تنظيرات هنري جيمس ومن جاء بعده وتبنى مواقفه مثل بيرسي لوبوك .

لقد ساهمت هذه الإنجازات التي كانت متزامنة (من حيث المدة التي وقعت فيها) في تأسيس حِراك جديد ورؤية أخرى للتعاطي مع النص عموماً ومع السرد خصوصاً.

أولاً السرديات والإرث الشكلاني

من المؤثرات المبكرة التي ساهمت في تأسيس السرديات الحديثة كعلوم: الشكلانية الروسية، التي سادت الساحة الأدبية في روسيا في العشرينيات من القرن الماضي.

وبالرغم من تباين الآراء حول هذا التأثير فإن الثابت أن الحديث عن الشكل والبنية الكلية والتركيز البنيوي على طريقة الدلالة وليس معنى الدلالة هذا كله جاء تطويراً بنيوياً للأفكار نفسها عند الشكلانيين الروس.[2] ويرى بعض مؤرخي الأدب بأن الشكلانية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة. وقد كان الشكلاني (تينيانوف) أول من استخدم لفظة (بنية) في السنوات الأولى من عشرينيات القرن الماضي، واتبعه بعد ذلك (رومان جاكبسون) الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929، ورغم رفض جاكبسون المبكر لفكرة عزل النص عن السياق الاجتماعي الذي أفرزه، إلا أنه ينظر إلى الشكلانية باعتبارها بنيوية مبكرة[3].

ويمكن القول بأن المدرسة الشكلانية تعد الرافد الثاني من الروافد المهمة التي ساهمت في تكون الفكر البنيوي الحديث، بعد سوسير الذي يعد الرافد الأول وواضع الحجر الأساس لهذا المنهج . فكيف نشأت الشكلانية الروسية؟ وما هي أهم مبادئها؟

في عام1915 قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل (حلقة موسكو اللغوية) وهي مجموعة من الباحثين تستهدف النهوض بالحركة الأدبية الطليعية والقضاء بالمقابل على المناهج التقليدية التي تتناول النقد واللغة بشيء من الجمود . وبعد تكون هذه الحركة بعام واحد انضم إلى صفوفها كوكبة أخرى من النقاد وعلماء اللغة، وألفوا جمعية تعنى بدراسة اللغة الشعرية وقد عرفت هذه الجمعية باسم (أبوجاز) ومن أهم أقطاب هذه الحلقة "رومان ياكبسون" و "ج.أ. بينوتور" و"بيتر بوغاتريف" وبالإضافة لهذه الحلقة كانت في الوقت نفسه تشتغل حلقة أخرى تعرف بحلقة "سان بطرسبرج" التي كان من أهم أقطابها: "ليب جاكنوبسكي" و"بوريس ايخنباوم" و"شكلوفسكي".

المبادئ التي أسستها الشكلانية الروسية

1) البحث عن أدبية الأدب: حيث أن المبدأ الأساسي الذي اعتمدوا عليه ولازموه طيلة حياتهم العلمية هو المبدأ الذي لخصه (رومان جاكبسون) في جملة واحدة هي قوله: "إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية"[4] أي العوامل التي تجعل من الأثر الأدبي أثراً أدبياً، أو بعبارة أخرى الخصائص التي يصبح بها الأثر الأدبي أدبياً، وبذّلك حصروا اهتمامهم في إطار البنية الشكلية للنص الأدبي، وتركوا كل ما يتصل بخارج النص بشكل مباشر أو غير مباشر من عوامل نفسية واجتماعية قد يدل عليها ذلك النص، وقد تكون تضافرت فكانت سبباً في وجوده، وحجتهم في ذلك أن دراسة النص الأدبي من خلال هذه العوامل الخارجية هو خروج عن نطاق علم صناعة الأدب أو ما يسمونه (الأدبية) لتدخل في نطاق علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم.[5]

2) رفض أسس المبدأ التأملي والفصل القديم بين المضمون والشكل: حيث رفضوا أسس النقد التأملي، القائم على الملاحظة الذاتية والذوق الفطري، ووجهوا اهتماماتهم إلى الجسد الموضوعي الملموس في التجربة الأدبية (النص) وحاولوا مقاربته بأدوات مستمدة من علم اللغة، وقام فكر الشكلانيين على رفض المفاهيم القديمة التي تنظر إلى لغة الشعر على أنها منظومة من الصور، كما أنهم تخلوا عن النظريات النقدية القديمة القائمة على تقسيم النص الأدبي إلى شكل ومضمون، واستبدالها برؤية جديدة، تعتمد على كون النص عبارة عن استخدام خاص للغة.[6]

3) الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي

لقد اهتمت الحركة الشكلانية بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاماً ألسنياً ذا وسائط أشارية (سيميولوجية) للواقع وليس انعكاساً مباشراً له، واستبعدت علاقة الأدب بالأنساق الفكرية والفلسفية والاجتماعية.[7] ويعود الفضل في ذلك إلى الباحث الروسي "فلادمير بروب" الذي سيخضع الخطاب السردي (الحكايات العجيبة) لأول مرة، لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولِذَاته من خلال بنيته الشكلية. فقد كانت محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي

تميز الخطاب السردي (الحكاية الشعبية بالتحديد) عن غيره من الخطابات. ولقد كانت دراسته الشهيرة " مورفولوجيا الحكاية العجيبة " الصادرة سنة سنة 1928 ليس مجرد تأسيس ضمن إنجازات الشكلانية الروسية فقط وإنما كان "معلمة بارزة في تاريخ تأسيس السيميائيات السردية"[8].

ولعل أهم إنجازات "بروب" هو وصوله إلى استخراج مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام للسيرة الشعبية انطلق پروپ من الفرضيات التالية:

إن العناصر الدائمة والثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات (كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة)[9]، "والوظيفة حسب "پروپ "هي فعل تقوم به شخصية ما، من زاوية دلالته داخل البناء العام للحكاية"[10] والقول بأن الوظيفة هي العنصر الدائم والثابت معناه القول، بصيغة أخرى، إن الوظائف هي الخالقة للشخصيات وليس العكس، كما قد يوهم بذلك خلال المعطى الظاهري للنص. ومن هنا، فإن الوظيفة لا تكترث للشخصية المنفذة لها، علينا الاكتفاء فقط بتعيينها من خلال اسم يعبر عن الفعل. لقد انطلق پروپ من سلسلة كبيرة من الأفعال الملموسة والموصوفة داخل الحكاية الشعبية، لكي لا يحتفظ سوى بعدد ضئيل من الوظائف،" ويذهب بروب بذلك إلى أن الحكاية لها عناصر ثابتة وأخرى متغيرة. فالمتغير منها هو الأسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم، أو ما يسميه (الوظائف) التي يقومون بها. فالثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال.[11]وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار كل الحكايات تنويعاً لحكاية واحدة.

هذه الرؤى النظرية كانت خلف تأسيس ما يعرف حاليا بالسيميائيات السردية التي تتعاطى مع بنية المعنى، وسنجد قراءة شتراوس للمشروع البروبي الذي انتقل بالدراسة من التعارض القديم الشكل والمضمون الذي يرى "أن ما اعتبره پروپ عنصرا عرضيا "وغير وظيفي(المضمون) سيصبح هو أساس الحكاية وأساس تلوينها الثقافي. وبعبارة دقيقة، فإن المضمون هو ما يؤسس خصوصياتها باعتباره عنصرا يعود إلى ما يميز هذه المجموعة البشرية عن تلك"[12]. ويضيف

شتراوس:" وهكذا عوض الحديث عن العناصر المتحولة (...) كما يفعل ذلك پروپ، يجب الحديث عن مضمون الاستبدال. فالمضامين قابلة للاستبدال، وأي استبدال معناه الانتقال من كون دلالي إلى آخر يختلف عن السابق بتقطيعه المفهومي الذي لا يشبه بالضرورة كل التقطيعات المفهومية الأخرى"[13].

4) الفصل بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية وبين المبنى الحكائي والمتن الحكائي

أحدث موضوع (الأدبية) نوعاً من الجدل بين أوساط الشكلانيين ففريق منهم تناولها في إطار (اللغة المعيارية واللغة الشعرية) مثل (ياكوبنسكي) و (موخاروفسكي) و فريق آخر تناولها تحت مفهوم (التحفيز) كما هو الأمر مع (شلوفسكي) و (توماشفسكي). وكما ميز الشكلانيون بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، فإنهم ميزوا أيضاً بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي. حيث يقول توماشفشكي: مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث ولكن يراعي نظام ظهرها ضمن العمل. ستكون المقولة السابقة هي المدخل للفصل الموجود حاليا ضمن السرديات بين القصة والخطاب، ثم بين القصة والخطاب والنص.[14]

ثانيا: السرديات وإرث "دوسوسير"

إن البنيوية عموماً والأدبية منها خصوصاً ارتبطت في نشأتها بالبنيوية اللغوية التي وضع أسسها العالم اللغوي (دي سوسير) في السنوات الأولى من القرن العشرين. وألسنية دي سوسير تعتبر مصدر أساس استمدت منه البنيوية هيكلها التنظيري ونقطة الانطلاق في النظرية البنيوية وتمثل محاضراته المعنونة ب" دروس في الألسنية العامة " التي نشرها تلامذته عام 1916 بعد موته، تمثل الأساس الذي انطلقت بعده كل الدراسات اللسانية، وعلى الرغم من أنه لم يستعمل مصطلح " بنية " في أثناء بحثه اللغوي إلا أن الاتجاهات البنيوية الحديثة كلها قد خرجت من تحت عباءة ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً.[15] كما اتخذ "سوسير" من اللغة ذاتها ميداناً لدراسته رافضاً الاعتداد بأي معيار خارجي.

وقد شدد على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاماً متميزاً من العلاقات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار، وقد كان لاهتمامه بالأنساق الأثر الواضح في دعوة البنيويين إلى الفصل بين دراسة الأدب ودراسة تاريخ الأدب، وقوله بالطابع الاعتباطي للغة اللفظية، اعتقاداً منه بأن (الدال) أو الصورة السمعية للكلمة لا تنطوي على أية إشارة أو إحالة إلى مضمون (المدلول).[16] "وإذا كان سوسير قد أقرّ اعتباطية العلامة في تحديده لعلاقة التركيبات اللغوية والظروف التي تكتنف نشأتها فإنه عني كذلك بالسياق اللغوي الذي وردت فيه، من حيث علاقة المفردات ببعضها أفقياً وعلاقة المفردة بغيرها من المفردات التي تنتمي إلى حقلها الدلالي عمودياً، وأصبح النظام اللغوي عند البنيويين يتألف من عناصر داخلية وعلاقات خارجية ".[17]وقد نظر سوسير للغة باعتبارها نظاماً من الأدلة، تنبغي دراسته (تزامنياً) أي دراسته كنظام مكتمل عند لحظة زمنية وليس (تعاقبياً) في تطوره التاريخي.[18]

سيكون من أهم المفاهيم التي تمّ رصدها عبر دوسوسير ما يلي:

1) ميز دوسوسير بين ثلاثة مستويات في اللغة هي اللغة واللسان والكلام . (فاللغة) هي المظهر الواسع الذي يشمل كل الطاقة الإنسانية للكلام، و(اللسان) هو نظام لغوي يستخدمه المرء لتوليد المحادثة –بشكل واضح _لآخرين. وأما الكلام هو أقوالنا الخاصة .[19]

فاللغة عند سوسير هي مجموعة القواعد والقوانين المتفق عليها، وهذه القواعد والقوانين هي التي تحكم آلية استخدام اللغة، بينما يكون (الكلام) هو تجسيد هذه القواعد والقوانين في موقف بعينه أي بشكل فردي .[20]

2) اللغة اختلاف وبتعبير آخر إذا كانت الدلالة تتحدد بنظام العناصر المتقاطعة مع بعض. فان قيمة كل منها لا تتحدد إلا من خلال اختلافها عن سواها، "فإذا قلت إن كلمة ما تدل على شيء ما، حين اقصد بذلك الارتباط بين الصورة الصوتية والفكرية، فإنما اعبر عن قول قد يوحي بما حدث فعلا، ولكنني لا اعبر عن الحقيقة اللغوية في جوهرها، تعبيرا كاملا ما دمت قد عزلتها عن بقية الكلمات، إذ أنها تستمد قيمتها من تميزها عن العناصر الأخرى المشابهة، لهذا ذهب دوسوسير إلى أنه: لا يوجد في اللغة سوى الفروق أي العناصر السلبية،

دون العناصر الايجابية. وسواءا أخذنا المدلول أو الدال فأن اللغة لا تملك أفكارا ولا أصواتا لها وجودا قبل النظام، وكل ما تملكه هو الفروق الفكرية والصوتية التي نبعت من النظام ذاته. سنجد أن رؤى دوسوسير هذه ستكون مركزية ضمن اشتغال السيميائيات السردية فيما بعد، عبر نظام تحقق المعنى الذي اشتغل وبقوة من خلال البعد اللساني خاصة من خلال مفاهيمه التي ترى في أن اللغة اختلاف[21]. بعد دوسوسير ومع امتداح نفس النهج (مع اختلاف في القدرات والتوجهات) ظهرت أعمال "يالمسليف"، وقد أسس يالمسليف حلقة كوبنهاجن وكان من أهم مايراه أن الدرس اللساني يتسم "بالانسجام والشمول والبساطة ولهذا يرى أن النظرية اللغوية نظرية استنباطية تشتمل على مبدأ الكلية، فهي قابلة للتطبيق على جميع اللغات الانسانية"[22]

أهم النقاط التي تحققت مع اشتغال يالمسليف

1) تتركز رؤية يالمسليف في الفصل بين الشكل والتعبير حيث "اللغة لا يمكن – في نظره – فصلها عن الإنسان، فهي الأداة التي بفضلها يمكن صياغة مشاعره وانفعالاته وجهوده وإرادته وحالاته، فبها يمكن أن يؤثر ويتأثر. وتتركز اهتمامات الألسنية حول مسالة البنية، لهذا يتجاوز المستوى الفونولوجي ليهتم بمشكلات التعبير ووحدات المحتوى. فاللغة هي قبل كل شي ء شكل وهي في أن واحد تعبير ومحتوى"[23].

2) كما تميز اشتغاله "بالانتباه الدقيق للعلاقة – وهي ذات صلة بالقيمة – التي زعزعت في نفس الوقت الثقة في إسقاط الترابط المحدد من قبل دو سوسير على الأدلة الكلامية، ومنحت تعريفه شكل السيرورة الثلاثية (عبارة ومحتوى وعلاقة). واستند إلى التصورات السوسيرية التي عمل على تعديلها لكي تلائم الموضوع الجديد، الذي لم يعد الدليل المجرد اللغوي بل أصبح الدليلَ المُحَيَّنَ وجوديا، الذي من سماته عدم ترابط داله بمدلوله عموديا، إلا بفضل وجود علاقة." [24]

3) أستنباط ثنائية أخرى بالإضافة لثنائية دوسوسير " وقد تمثلت في ثنائية الشكل المادة. وبذلك، أصبحنا أمام أربعة حدود: هي مادة المحتوى وشكل المحتوى ومادة التعبير وشكل التعبير. إن هذه الرؤى سيكون لها الدور الأكبر في

تأسيس المفاهيم التي أنبنت عليها سيميائيات غريماس. ولهذا سنجد التحول البنيوي أو التحول للبنية و"قد مكن النظر إلى اللغة باعتبارها شكلا ينظم توارد مادتين مختلفين ومنفصلتين في شكليهما السميائيين الخاصين من تحديد مكانة البنية الدلالية في نظرية معرفية عامة وتحديد العلوم بأنها لغات مبنية تُجَلِّي الشكل والمادة معا"[25]. كما سنجد هنا أيكو يرصد لنا الترسمية التي حققها "يالمسليف" في أشتغاله :

"اقترح يالمسليف ترسيمة تصنيفية لمجمل الأنساق السميولوجية : التقرير، اللغة الواصفة وتشتغل هذه الترسيمة من خلال العلاقات التالية :

التقرير : تعبير (علاقة) مضمون ويرمز لها بـ : ت ع م

الإيحاء :[تعبير (علاقة) مضمون] علاقة – مضمون. ويرمز لها بـ : (ت ع م) ع م

اللغة الواصفة:[تعبير– علاقة تعبير –علاقة – مضمون] ويرمز لها بـ: ت ع(ت ع م)

إن التقرير يتكون من التعبير في علاقته بمضمون، أما الإيحاء فيتكون من مجمل العناصر المكونة للتقرير زائد مضمون جديد. وللحصول على اللغة الواصفة يجب تحويل كل العلامة التقريرية إلى مجرد مضمون في علاقته بتعبير"[26]

وأخيرا ندرك من خلال هذا التوصيف طبيعة العلاقة بين التعبير والمحتوى والمتمفصل لأربعة مستويات، وكذلك هذه العلاقات التي ينقلها لنا "أيكو" عن الترسيمة التي أنجزها يالمسليف، ندرك البدايات التي منها تحقق لغريماس منطلقاته وهو يرسم معالم رؤيته في السيميائيات السردية التي كان قد دعمها بالمنطق التحويلي لتشومسكي حيث لم تهتم اللسانيات والسيميائيات بعلم الدلالة (كما يرى أيكو) حيث "يبدو أن السميائيات واللسانيات المعاصرتين لم تقدرا، أو لم ترغبا، في إنتاج نظرية للتأويل، وذلك لثلاثة أسباب مرتبطة فيما بينها:

1- طابعها الاستنتاجي (غريماس ، يالمسليف).

2- طابعها التوليدي (تشومسكي ، غريماس) حيث النص هو نقطة وصول عملية التوليد (وليس نقطة انطلاق التأويل).

3- طابعها الشكلي الذي دفع يالمسليف وتشومسكي إلى رفض علم الدلالة، ثم القبول من بعد بمنحه دورا ثانويا جدا رغم كل الاختلافات التي يمكن أن توجد بينهما"[27].

خلاصة لأشتغال مشترك بين الألسنية و الشكلانية(من اللسان إلى الخطاب)

ستكون النقلة من اللسان إلى الخطاب أو من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب عبر هاريس، حيث يمارس هاريس الخروج من مستوى الجملة الذي ينتهجه اللسانيون إلى مستوى الخطاب كما عرَّف مجموعة التكافؤ والتقارب بين ملفوظين ليظهر منهجيته في الاشتغال على نص إشهاري :" ويشير ديبوا إلى المفهوم الجديد عن طريق نص تم بناؤه . فالخطاب السياسي لحرب الجزائر مثلا قد درس على أساس أنه الخطاب الذي دفع إلى تمثيل العلاقة الموجودة بين موضوعات الجزائر وفرنسا"[28]

وبعد هاريس التوزيعي، سنجد اشتغال بنفنست الذي يفصل بين التلفظ والملفوظ ويعالج مشكل الخطاب معالجة لسانية فالجملة بالنسبة إليه وحدة لسانية لا تؤلف صنفا شكليا من الوحدات المتعارضة بينها، مثل تعارض الفونيمات مع المورفيمات، أو المفردات مع المفردات"[29]. ويعرف بنفنست الخطاب باعتباره "الملفوظ منظورا من وجهة نظر آليات وعمليات اشتغاله في التواصل " كما يميز بين نظامين للتلفظ هما الحكي والخطاب، وهذا التمييز ليس على سبيل الفصل بين اللسان المكتوب والشفوي ولكن من خلال مجموعة من العناصر التي تفصل بينهما كما أن الخطاب يتحقق في الشفوي والمكتوب، أنهما يتناوبان أثناء عملية التلفظ"[30]. ونحن بهذا الشكل نقترب من مفهوم توماشفسكي السابق عن المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

ثالثا: هنري جيمس وتنظيراته

ميز جيمس فيما تعلق بالراوي "بين الراوي العالم بكل شيء الذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين الراوي الذي ينبغي أن يتنازل عن سلطته السردية ويترك للشخصيات فرصة الوجود، ويعطيهم إمكانيات التعبير عن ذواتهم، داعيا من خلال ذلك لمسرحة الحدث"[31] كما نجده يطرح موقفه من موضوع الرؤية "إن بيت العمل الخيالي ليس له نافذة واحدة، بل مليون نافذة، وعدد لا حصر له من النوافذ الممكنة حيث يمكن أن نتناول من مسافات مختلفة عملية تمثيل الحياة"[32]، ونحن نرى إن أهم إنجازات، هنري جيمس تتحقق برفضه للراوي العليم وهو ما يعتبر تأسيسا جديدا ضمن موضوع الرؤية، وكذلك دعوته لمسرحة العمل السردي. وسنجد أتباعه من النقاد يصيغون المزيد منطلقين من هذه الجذور (لوبوك وموير وفورستر وغيرهم).

تصنيف بيرسي لوبوك

قدم لوبوك مخططاً ثلاثياً سار فيه على هدى "هنري جيمس" ورأى أن هناك ثلاثة أنواع من تقديمات الأحداث، استناداً على علاقة السارد بالمسرود على النحو التالي:[33]

1-التقديم البانورامي حيث السارد مطلق المعرفة.

2-التقديم المشهدي حيث السارد غائب، وتقدم الأحداث مباشرة للقارئ.

3-اللوحات حيث تنعكس الأحداث عبر وعي ما، سواء كان وعي السارد ذاته، أو وعي إحدى الشخصيات، كما ركز لوبوك على الراوي الممسرح، الذي يتم التقديم من خلاله وهو في موقعه المركزي أو المحوري. وكان أهم ما استثمره (لوبوك) من تنظير (جيمس) عن وجهة النظر أنه استطاع التمييز بين العرض والسرد[34]

إن لوبوك حاول استيعاب مختلف وجهات النظر التي تقدم لنا من خلالها أحداث القصة، وكما لاحظنا فانحيازه إلى تصور جيمس بارز سواء على مستوى تحديد وجهات النظر أو الحكم عليها[35]. كما نجده من حيث جانب مسرحة الحدث

والخروج من الراوي العليم يمتدح خطوات سلفه حيث سار على نهجه في التفريق بين (العرض والسرد) ولكنه بالإضافة إلى ذلك أطلق على النوع الأول اسم الأسلوب غير المباشر، وعلى الثاني الأسلوب المباشر، ثم أعلن أن عبقرية جيمس تكمن في مهارته في الأسلوب المباشر، فقد تمكن هنري جيمس – كما يرى لوبوك _ من أن يجعل القصة تحكي نفسها بنفسها، وذلك من خلال تقنية العرض.

ستكون رؤية جيمس ولوبوك وغيرهم من الأنجلوسكونيين مادة للسرديات الفرنسية، حيث منذ الستينات ستتكون رؤية جديدة مختلفة للعمل السردي يقودها مجموعة من النقاد على رأسهم بارت ومعه جينيت وتودروف و"كريستيفا" وغيرهم وسيتم عن طريقهم إنجاز علوم جديدة بالكامل. تتركز الرؤى السابقة كما رأينا فيما يلي:

1) الخروج من الراوي العليم المسيطر .

2) العمل السردي من الممكن أن يعرض بطرق متعددة تختلف من وجهة نظر لأخرى.

3) الدعوة لمسرحة العمل الروائي، إي الدعوة لتغيير الصيغ السردية المستخدمة.

وستكون هذه الرؤى كما أسلفنا مادة لنقد جديد تأسس غالباً في فرنسا واستفاد من كل ما سبق من رؤى، حيث ساهمت الشكلانية الروسية وتنظيرات هنري جيمس ومن كان في ركابه في تشكيل علوم السرديات أو البوطيقيا الأدبية، أو كما يحلو للبعض أن يسميها بالشعريات، كما ساهمت رؤية دوسوسير ومن تلاه في تأسيس مفهوم البنية الذي كان مركزيا في الدرس النقدي بعد العشرينات، وكان تأثيره أكبر في اشتغالات سيميائية غريماس التي كانت تأسيسا حقيقيا لعلوم مجاورة للسرديات، عرفت بالسيميائيات السردية، وتميزت بمنهجها العلمي الدقيق وبالقدرة المميزة ضمنها على تجريد المعنى، والبحث عن الاشتغال بنمط لساني داخل البنى السطحية والعميقة للنص السردي.

بدايات تأسس السرديات

تأسست السرديات كعلوم من خلال تراكمات الشكلانية الروسية السابقة وجهود مجموعة من الباحثين على رأسهم رولان بارت، وإن كان الأكثر فعلاً هو جيرار جينيت ويليه تزفيتان تودروف اللذين كان ظهورهم في منتصف الستينات[36]، ولقد تحقق معهم ظهور مناهج دقيقة منضبطة للتعاطي مع النص السردي داخليا، فكانت هذه السرديات في بدايتها تركز على الخطاب وعلى البنية الداخلية للنص (سرديات حصرية)[37] ثم تحولت إلى الانتباه للنص ومستويات التناص في اشتغالات جينيت وتودروف وغيرهم في أواخر السبعينات ومنتصف الثمانينات (سرديات توسيعية) . بالطبع كان في المرحلة الوسطى بين هؤلاء والمدارس التي سبق أن تحدثنا عنها اشتغالات هامة، فتقسيم جاكبسون للوظائف الذي ترجم في الستينات إلى الإنجليزية وأصبح نصاً تأسيسياً في كل الرؤى التي تليه، حيث يرى جاكبسون أن كل وظيفة تواصلية تقوم على ستة عوامل وكل واحد من أولئك الستة تطابقه وظيفة لغوية مختلفة فنجد (المرسل والمرسل إليه) تقابلهما (الوظيفة الانفعالية والإفهامية) ، بينما (السياق، الرسالة، الصلة، السنن) تقابلهم من الوظائف على الترتيب (المرجعية، الشعرية، الانتباهية، الميتالغوية). إن هذا الدرس ستتراكم معه من جوانب أخرى دروس مختلفة كانت خلف تطور السرديات منها تقسيمات جان بويون للرؤية منذ الخمسينات[38]من القرن الماضي.

بالتزامن مع ظهور السرديات من خلال إنطلاقة جينيت وتودروف وقبلهما بارت، نجد ظهور أساس السيميائية السردية من خلال منجزات غريماس ونظراً للتمازج الخاص بين السرديات والسميائيات السردية ولرغبتنا في التعرف على السرديات أكثر من خلال رصد الاشتغالات المجاورة لها سنتابع هنا ما يخص أهم ثلاثة أسماء ضمن اشتغال السرديات التأسيسي وهم بارت، تودروف وجينيت، كما سنعرج على مؤسس السيميائيات السردية غريماس.

وأخيراً فالشعرية السردية التي اسماها جينيت بالسرديات هي مادة من الاشتغال على النص السردي وهي تتخصص في الحكاية أو السرد فهي" من بين الحدود الكثيرة التي يمكن وضعها ضمن الشعرية اللسانية أو دراسة اللغة الأدبية، هناك حد من أكثرها تطوراً أطلق عليه اسم "علم الرواية". علم قائم بذاته إلى حد ما بالنسبة لتحققات أخرى في الشعرية اللسانية أو السيموطيقا الأدبية"[39].

أهم الأسماء ضمن الفرنسية في حدود علاقتها بتأسيس السرديات

1) **رولان بارت** : يعد رولان بارت أحد أهم الأسماء التي ساهمت في إرساء منهج جديد للتعاطي مع النص السردي، وإن كان بارت يعيش باستمرار حالة تقلب بدأ من تجربة النقد الاجتماعي إلى البنيوية والسيميائية ، وبعدها التفكيكية ، وظل يتنقل من نظرية نقدية إلى أخرى، متجاوزاً بذلك الأطر النقدية الثابتة.

بدأ بكتابه (درجة الصفر للكتابة) عام1953، الذي تأمل فيه مواطن التماس بين اللغة والتاريخ "فما فعله بارت في (درجة الصفر للكتابة) هو زحزحة إشكالية الكتابة داخل إطار تركيبي يستمد من (بلانشو) ومن (سارتر) ومن (ماركس) وينسج خيوط جدلية قائمة على التعدد والتنوع . فإذا كان (بلانشو) قد انتهى إلى سلبية مطلقة ملازمة لجوهر الكتابة ، وسارتر – ومعه الاتجاه الماركسي آنذاك مع اختلاف في المنهج والاستخلاصات– إلى البحث عن الشروط التي تتيح الممارسة الموضوعية للكتابة داخل التاريخ ، فإن رولان بارت أقام مشروعه على تحليل الكتابة من الداخل في تماسها وتشابكها مع التاريخ ".[40]ولكي تصل الكلمة إلى درجة الصفر للكتابة لابد لها من أن تتحرر من قيدها فهي في درجة اللامعنى وتكون بذلك منفتحة على كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها، ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها . فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها ، وهي بذا تكون إشارة حرة ليس لها دلالة معينة، ولا تعني شيئاً بعينه ، وفي الوقت نفسه هي قادرة على أن تعني كل شيء، وهذا يحررها من هيمنة الأفكار المسبقة، وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة بين المعاني لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء، ويكفي في ذلك تأسيس سياق يُوجِد هذا المعنى الجديد . أما المعنى فليس له وجود إلا من خلال الكلمات المعبرة عنه ، ولو أزيحت عنه لأصبح عدماً .[41]

سنجد أهم دراسات بارت التي تتصدر العدد الثامن من مجلة "تواصلات"، الخاص بالتحليل البنيوي للحكي، التي "تضع الأسئلة والأسس التي ستهتم الأبحاث اللاحقة بتأسيسها حيث ينطلق بارت من اللسانيات كمدخل لتحليل الحكي بحثاً عن نظرية أو نموذج. ويرى : أنه على الرغم من أن تقديم نظرية

لسانية للخطاب ما يزال بعيداً، غير أن ما يمكن القيام به حالياً هو إبراز العلاقة الموجودة عن طريق المماثلة بين الجملة والخطاب"[42]

عندما قدم رولان بارت تحليله لبنية الحكاية العجيبة في الستينات "ميز بين ثلاثة مستويات عملية هي :

أ) مستوى الوظائف: دراسة أحداث القصة من وجهة نظر وضعها المنطقي (السببي/الزمني).

ب)مستوى التحركات: دراسة الأحداث من وجهة نظر تركيبها أو نحوها الحركي.

ت)مستوى السرد: دراسة الاتصال القصصي أو العلاقات بين مقدم الحكاية أو من توجه إليه الحكاية. وهذا المستوى الثالث هو الخطاب" [43]

ويؤكد بارت على ترابط هذه المستويات الثلاثة، كما "يدرس الوظائف بنفس نمطية "بروب" و "بريمون" بينما يستعمل الأحداث بمعنى "غريماس" للأعمال والعوامل. أما مستوى السرد فهو يأخذ مستوى الخطاب عند تودروف"[44].حيث لكل وظيفة دور مع مجموع العمل و"هو أمر أشار إليه (بروب) دون أن يدرسه بشكل موسع ، وربما يرجع ذلك إلى أن الحكايات العجائبية تأخذ مساراً تطورياً يسير في الغالب وفق امتداد خطي، أما الأشكال المعقدة من الحكي – ومنها الروايات – فتُوقِفنا على علاقات متشابكة وشديدة التعقيد بحيث تتقاطع الوظائف وتتبادل وفق خطاطات تكاد تكون لا نهائية ، ومع ذلك فإن كل وظيفة تأخذ مكانها ضمن مجموع العلاقات ، وموقعها في الحكي هو الذي يحدد دورها فيه ، وإذا لم تقم الوظيفة بدورٍ ما داخل الحكي فمعنى ذلك أن هناك خللاً في التأليف ".[45]
كما ميز بارت بين نوعين من الوظائف الظاهرية: أولاهما الوظائف التوزيعية وهي الوظائف التي تبدو في الرواية مرتبطة بوظائف أخرى في المستوى نفسه، فالحدث يتوقع منه أن يؤدي إلى حدث آخر.[46] فإذا ذكر المسدس في موضع ما من مواضع الحكي ، فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي.[47]أما النوع الثاني من الوظائف فهو الوظائف غير التوزيعية: ويسميها (بارت) (القرائن) وهي وحدات صغيرة تقوم كل وحدة منها بوظيفة دلالية إيحائية ، تتجه نحو مستوى آخر، فإذا كانت الوظائف التوزيعية ترتبط بوظائف من

المستوى نفسه ، أي المستوى القولي أو اللغوي في النص ، فإن القرائن ترتبط بعناصر من مستوى آخر هو الشخصيات أو الزمان أو المكان، أو غير ذلك من المستويات التي أجملها (توماشفسكي) في مصطلح (المتن الحكائي).[48]

2) تزفيتان تودوروف

يُعَرِّف تودروف الشعرية السردية كما يلي "ليس هدف هذه الدراسة إنتاج خطاب ترديدي حول عمل أدبي ملموس أو تلخيصه على نحو عقلاني، بل اقتراح نظرية تهتم ببنية (العمل/ الخطاب) الأدبي وطريقة اشتغاله، نظرية تحدد قائمة الممكنات الأدبية التي تصبح معها الأعمال الأدبية الموجودة حالات خاصة منجزة"[49] كما يدعو لإدخال مفهوم الذي جنسي جديد بحيث تصبح تسمية الخطاب الأدبي بديلة عن الأدب أو العمل الأدبي[50] كما ينطلق في تحليله للنص الروائي من رؤية (توماشفسكي) التي تميز بين (المتن الحكائي) و(المبنى الحكائي) ويؤكد تودوروف على أن لكل رواية مظهرين متداخلين هما: القصة والخطاب.[51] فالقصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها ، وهذه القصة يمكن تقديمها بكيفيات مختلفة (مكتوبة أو شفوية). أما الخطاب فيطرح لنا من خلال الراوي الذي يقوم بتقديم مجريات الأحداث في القصة ، وبمقابل هذا الراوي هناك القارئ الضمني الذي هو من عالم الرواية المتخيل الذي يتلقى – بدوره – هذا الحكي. الذي يهم الباحث في علاقة الراوي والقارئ الضمني (المروي له) ليست الأحداث المحكية (القصة) بل الكيفية التي من خلالها استطاع الراوي أن يُعرف المتلقي على أحداث القصة (الخطاب).[52]

وضمن مستوى القصة يفرق تودوروف بين منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض من جهة أخرى، أما على مستوى الخطاب فيتعاطى فيه مع زمن الحكي، وجهاته، وصيغه، ويرى يقطين[53] أن هذا الاشتغال يتماشى من جهة مع فصل توماشفسكي بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، ومن جهة أخرى مع التحليل اللساني للجملة من جهة أخرى حيث مكونات الخطاب الروائي بحسب هذا هي مكونات الجملة الفعلية.

جيرار جينيت وخطاب الحكاية:

يعد كتاب خطاب الحكاية ل(جيرار جينيت) أكمل محاولة وصلت إليها الدراسات النقدية للتعرف على مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية وقد قام جينيت في هذا الكتاب بدراسة رواية شائعة الصيت وهي رواية (مارسيل بروست – Marcel Proust) الشهيرة (سباعية: بحثاً عن الزمن المفقود).

و يرى جينيت أن النص الروائي متعدد الأبعاد ، فله ثلاثة مستويات:

1- القصة : المدلول أو المضمون السردي.

2- خطاب الحكي: الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته.

3- السرد: الفعل السردي المنتج، حيث قد قدم (جينيت) هذا التقسيم الثلاثي انطلاقاً من محاولته توضيح السمات التي يأخذها الحكي في أي عمل أدبي. ويرى أن الحكي بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلاً نصياً، وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي. وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكايه قصة، و إلا فلا يكون سردياً.[54] فالقصة عند جينيت هي: المضمون السردي – كما ذُكر – ويقصد بها العالم الخيالي الذي يبتغي القاص نقله إلى القارئ متخذاً اللغة وسيلة لذلك، ويمكن نقله بوسائل أخرى، مثل السينما أو الصور المتحركة، أو اللوحات، أو غير ذلك، والعنصر الجوهري في القصة هو التسلسل الزمني المطرد لمجرى الأحداث. أما (الخطاب) فهو المستوى القولي (الملفوظ أو المكتوب) الذي يتم من خلاله استحضار القصة أو بنائها وفق ما يقتضيه عالم الرواية التخييلي، وللخطاب زمنه الخاص الذي يختلف عن زمن القصة.[55] فزمن القصة هو الزمن الذي سارت وفقه الأحداث- فعلياً – بشكل متتابع ومتسلسل، كما يمكن أن نستدل عليه من قراءة النص، ويقصد (جينيت) بالسرد، فعل السرد ذاته حيث قسم "جيرار جينيت" تلك الممارسة لنوعين فهي إمّا أن تكون وصف وأما سرد حيث يقول: "كل حكي يتضمن – بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير- أصنافاً من التشخيص لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً. هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا

هذا وصفاً، وينتقل جينيت بعد أن يعكف على دراسة طبيعة كل من السرد والوصف ليوضح أن القانون الذي يخضع له السرد، يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف، ويؤكد على أنه في حين من الممكن الحصول على وصفٍ خالصٍ فإنه من الصعب الحصول على سردٍ خالصٍ. ويمضي ويضيف أن الأفعال في ذاتها تحمل طابعاً وصفياً، فهناك فرق بين أخذ السكين وأمسك السكين التي نرى فيها وصفاً لممارسة الفعل (الإمساك). ويستنتج جينيت "إن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء "يُمكِنها أن تُوجَدَ بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء".56 ولعل أكبر إنجازات جينيت هو تحليله للزمن حيث انتهى من خلال دراسته للعلاقة الممكنة بين زمن القصة وزمن الحكاية إلى أنها يمكن أن تصنف من جهة: الترتيب (فالأحداث تقع بترتيب معين وفق تسلسلها الطبيعي ، وتسرد بترتيب آخر وفق ما تقتضيه مجريات أحداث عالم الرواية التخييلي) أو المدة (فالحكاية تكرس حيزاً لتجربة خاطفة ثم تقفز على عدد من السنوات أو تختصرها بسرعة) أو التواترفالحكاية يمكنها أن تروي مراراً وتكراراً حدثاً وقع مرة واحدة فقط أو يمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

وكما ينتهي (جينيت) كذلك إلى اعتبار أي حكي نتاجاً لسانياً ، وعلى هذا الأساس فمن الطبيعي معالجته كتطوير لشكل فعلي أو لفظي بالمعنى النحوي للكلمة ليصبح من ثم توسيعاً فعلياً . وهذا يتيح لنا تكوين قضايا تحليل الخطاب السردي بحسب المقولات المستقاة من نحو الفعل التي يمكن اختزالها في ثلاثة قضايا وهي: الزمن، والصيغة، والصوت. فالزمن والصيغة يتمان على مستويين للعلاقات بين القصة والحكي، أما الصوت فيتصل في آن بعلاقات السرد والحكي والسرد والقصة.[57]

بعد كل الاشتغالات السابقة ستتطور السرديات وتنفتح على المزيد من الرؤى النظرية خاصة بعد ظهور التناص وظهور مفهوم جديد للنص وتحوله لمركز الاشتغال بدلاً من الخطاب. حيث أصبح التركيز بهذا الشكل على الكاتب بدل الراوي ثم على القارئ فيما بعد وخلال هذه الرحلة من التحولات ظلت العديد من الإمكانيات التي يمتلكها النص في مستواه الخطابي غير مفعلّة بشكل جيد، كما تمّ إهمال المستوى الحكائي كمستوى أول يتم من خلاله تأسيس النص السردي.

غريماس والسيميائيات السردية

ينطلق غريماس في تأسيسه للسيميائيات السردية من بعض المبادئ التي أرساها شتراوس وكذلك على مبدأ الفصل بين التعبير والمحتوى لدى يالمسليف، من جهة أخرى تتغذى نتاجاته من مفهوم مركزي أسسه دوسوسير وهو مفهوم الاختلاف[58].

كما مارس قبل ذلك قراءته الخاصة للمشروع البروبي، حيث عدّل في مفهوم الوظيفة، حيث "يلاحظ غريماس أن هناك خللا في تعريف الوظيفة عند پروپ، أو على الأقل ليس هناك محدد نظري واحد يستند إليه پروپ في تعريفه لكل الوظائف. فالتعريف الذي يعطيه للوظيفة قائم على وجود فعل ما تتحدد من خلاله شخصية ما. وهذه الشخصية تتحدد، تبعا لذلك، من خلال انتمائها إلى إحدى دوائر الفعل التي تشتمل عليها الحكاية"[59].

ويطرح رؤيته للوظيفة كما يلي وذلك بعد أن يحدد أن الوظيفة لدى بروب هي: "تلخيصا لمختلف مقاطع الحكاية، أكثر مما تعين مختلف الأنشطة التي يقوم فيها التتابع بمهمة إظهار القصة كبرنامج منظم وهكذا عوض الحديث عن الوظيفة وعن شكل وجودها، يجب الحديث عن الملفوظ السردي، وحينها ستأخذ الوظيفة الصيغة التالية :

م س = و (ع1 ع2 ع3) .

(م س = ملفوظ سردي، و = وظيفة ، ع = عامل)"[60]

النقطة الثانية التي ينتقد فيها غريماس اشتغال بروب هي قضية المستوى المشتغل عليه، فبروب يتحرك عند البحث عن كل ما سبق من خلال مستوى محدد هو التجلي السطحي فقط ويعتبر هذا التجلي النصي هو الحقيقة الوحيدة، بينما في الواقع توجد بنى عميقة مقابل البنى السطحية المذكورة. كما يضيف النقطة الثالثة في مناقشته للمشروع البروبي مستفيدا من ملاحظات شتراوس (عن وجود إسقاطات استبدالية تغطي السير التوزيعي للحكاية) حيث يرى في إن هذه الوحدات الاستبدالية تلعب داخل الترسيمة التوزيعية دور المنظم للحكاية كما تشكل هيكلها. بل يمكن القول، إن التعرف على هذه الإسقاطات الاستبدالية هو وحده الذي

يسمح لنا بالحديث عن وجود بنيات سردية، وعلى هذا الأساس، لا فائدة من البحث عن السردية في التتابع الوظيفي كما فعل ذلك پروپ، بل يجب البحث عنها فيما هو سابق عنها. وبعبارة أخرى، يجب الاعتراف بأن السردية هي كيان منظم بشكل سابق على تجليها، في مستوى غير مرئي من خلال التجلي النصي. ومن جانب آخر، عوض أن يكون التتابع الوظيفي مجرد جرد إحصائي يختصر الأحداث المروية داخل القصة، فإنه سيتحول إلى قواعد تركيبية تحكم البناء النصي في مستواه التوزيعي. وبتعبير آخر هناك إلى جانب العلاقات الاستبدالية التي تمت الإشارة إليها، نصادف علاقات توزيعية قابلة للعب دور للبنيات السردية. وبهذا سيحل التعرف على هيكل علائقي منظم للحكاية محل التعريف اليروپي للحكاية القائم على تتابع واحد وثلاثين وظيفة"[61]إن غريماس وهو يدرس بعمق رؤية بروب عن الوظائف مستفيدا من رؤى شتراوس سابقة الذكر، سيقوم باستخراج مشروع متكامل للسيميائيات السردية يطرح فيه رؤية متعددة المستويات تبدأ من البنى العميقة (وهي بنيات سابقة على التجلي وتتمتع بوضع منطقي) ثم البنيات السطحية التي تمثل مرحلة متوسطة بين البنية العميقة المحايثة وبنية التجلي، حيث هذه البنية التي تسمى السردية أو المستوى السردي تحقق فعل الربط بين المحايثة في المستوى العميق والتجلي في المستوى الخطابي (بحسب السيميائيات السردية وليس الخطاب بحسب السرديات) حتى مستوى التجلي من خلال ما يسميه بالخطاب الذي يتحقق ضمنه التزمين والتفضيء والتمثيل للممثلين[62](الشخصيات)، الذين كانوا ينظر لهم في المستوى السردي السابق على أنهم كراكيز بلا وجوه يسمون عوامل. سيستمر غريماس في مشروعه وهو يؤسس لمفاهيم التسنين والتحيين وغيرها من المفاهيم.

ولقد أجمل صاحبا كتاب المصطلح السيموطيقي[63] أربع مبادئ كبرى تتحرك من خلالها السيميائية:

1) الدلالة ليست من عمق الأشياء ولكن من خلال ذات تسبغ ما تراه على الأشياء. فنحن كما يقول صاحبا المعجم: "عندما نواجه أداة من ثقافة مختلفة: آسيوية أو أفريقية فقد لا ندرك أهميتها، ولكننا إذا تركنا وحيدين معها فإننا سنعطيها دلالة انطلاقا من المعرفة التى نملكها ومن الهدف الذى يحقق ما نريده".

2) السيموطيقا[64] لا تنطلق من خارج النص ولكن من داخلها في بحثها عن الدلالات، والتحليل السيميائي ينطلق من اللغة الفعلية للنص ومن البنى التي يتشكل منها لغرض إيضاح الطريقة التي تتشكل منها الدلالات. وهي تعتبر أي نص كوحدة مستقلة مترابط داخلياً. وهي بهذا الشكل تؤكد على ما نفس مبادئ السرديات الحديثة.

3) السيموطيقا تعتبر أن البنية الحكائية أو عملية السرد ليست أساسا فقط للخطاب الحكائي ولكن لكل الخطابات الأخرى(مع ملاحظة أن مفهومها للسرد مختلف عن السرديات كما سنرى في مقارنتنا التالية في الفصل التالي) مثل الخطابات القانونية والسياسية وغيرها. وبهذا تنفتح السيميائية لتصبح مادة لدراسة كل النصوص، إنطلاقا من الاختلاف المركزي في مفهوم السرد بينها وبين السرديات وكذلك للهواجس المركزية التي تحركها وهي تبحث عن بنية المعنى.

4) السيميائية تطرح مفهوم تعدد مستويات النص السردي وليس كما يدرس اللسانيوين التقليديون النص في بنيته السطحية. ولعل تعدد المستويات هو المحور الذي سيتمركز حوله فعل مقارنتنا بين السيميائية والسرديات.

الفصل الثاني

مقارنة بين مفاهيم مستويات اشتغال السرديات والسيميائيات السردية

مدخل

انطلقت السرديات وتأسست في بدايتها فيما يعرف بالسرديات الحصرية[65] وكانت كما ذكرنا سابقا مع جينيت وتودروف وغيرهم من رموز المدرسة السردية الذي حددوا اشتغالهم في الحكي باعتباره يتكون من مكونين هما القصة والخطاب، حيث تمثل القصة المادة الحكائية الأولى في صورتها الخطية، بينما يمثل الخطاب المادة الروائية المنجزة في صورة فعل تلفظ يقوم به راو لمروي له، ويتحقق بينهما تشكل وأنبناء المادة الخطابية التي لا يسير فيها الزمن خطيا وإنما نجد تبدلا في الزمن الخطي الأول، عبر تقديم أحداث وتأخير أخرى.

بينما كانت السيميائيات السردية تتأسس من خلال إنجازات "غريماس" و"كورتس" ، التي تنطلق من رؤية يالمسليف التي سبق أن تحدثنا عليها وكذلك من مفهوم دوسوسير بان اللغة اختلاف، بالإضافة لمكتسبات الشكلانية الروسية عبر منجزات بروب واشتغال شتراوس البنيوي.

كما سنجد أن السرديات تنفتح في مرحلة متقدمة لتصبح توسيعية (بدل أن تكون حصرية) وتستوعب مستوى جديداً هو مستوى النص خاصة بعد حمى

التناص التي أججتها اشتغالات من أهمها رؤية "جوليا كريستيفا" للنص بأنه فسيفساء من نصوص سابقة، وغيرهم ممن توجهوا للمستوى النصي (فيما عُرِفَ لدى البعض بتيار ما بعد الحداثة). ثم تتلاحق الأعمال في هذا المجال حيث سنجد ضمن هذا الاشتغال تأسيس جينيت لمفاهيم منظمة في علاقات التفاعل النصي منها تعريفه للمتعاليات النصية و رؤيته التي تقسم التفاعل النصي لخمسة أنواع، كما سنجد السردي العربي يقطين الذي ينطلق بالسرديات ليوسعها تجاه علم سوسيولوجيا الأدب مع المحافظة على القاعدة السردية منطلقا مما عرَّفه (ضمن بحثه عن تفاعلات النص) بالبنية السوسيونصية التي ستكون الفضاء الثقافي والاجتماعي الذي يتحقق ضمنه وبه تفاعل النص وتأسيسه.

كما سيمارس الباحث ذاته (رابطا بين مستوى الحكاية والسيميائيات السردية) تأسيس ما يمكن أن نعرفه بسرديات الحكاية في مشروعه المشترك عن السيرة الشعبية العربية من خلال كتابيه (الكلام و الخبر، وقال الراوي) التي تعاني من غياب أي تنظير عربي لها، وبالعودة لبحثه المذكور نجد احد أهم خصائصه المركزية أنه يشتغل على نص منتهٍ من حيث تحققه فالسيرة الشعبية العربية نص منجز منذ زمن غير قابل(غالبا) للتطور مما يعطي إمكانية عمل قانون (وليس نموذج) لحركة نمطية لفعل السرد الذي يتحقق ضمنها، باعتبار أن هذا القانون ناتج عن سلوكيات أستخدمها الرواة منطلقين من وعي الجماعة التي تتلقى النص (المروي لهم) والطبيعة الثقافية السائدة. وسيدمج ضمن هذا الاشتغال بعض مقولات السيميائيات السردية من خلال مفهوم العوامل وكذلك أشتغاله على الفضاء والزمن في منطقة بين السيميائية والسردية كما مارس أستحدث خطاطة عامة لحركة الحدث ولكن من خلال البحث عن ذلك ضمن مستوى (الخطاب/النص) ليس على المستوى السطحي المتوسط بين العميق والخطابي الذي تسميه السيميائية بالبنية السردية، مما يجعل من اشتغاله ذلك نوعا من تأسيس حقيقي لسرديات الحكاية تتناسب مع المادة التي يشتغل عليها وتدفعنا للتفكير في محاولة ممارسة هذا الاشتغال مع النص المتجدد من حيث مكوناته الجنسية والنوعية (الراوية). حيث نسعى هنا ضمن هذا المبحث في شقه الأول(القسم الثاني) للأشتغال على سرديات النص، أما في القسم الثالث فسيكون اشتغالنا على سرديات الحكاية، وسنشتغل في القسم الرابع على سرديات الخطاب مع بعض

التحوير البسيط، وفي القسم الخامس على مستوى الممارسة السردية من خلال استنباط رؤى نظرية حديثة تتناسب مع التغيرات الحاصلة على مستوى النص الجديد وتنطلق من الهواجس النظرية ذاتها للسرديات، كذلك في القسم السادس الذي سنشتغل فيه على موضوع سرديات الأجناس الذي نراه موضوعاً جديداً بالكامل، وسيكون الاشتغال بإذن الله على عدد اكبر من الروايات لتحقيق تجسيد للرؤية النظرية التي تمّ وضعها مبدئيا للتعاطي مع الخطاب باعتباره المدخل الشرعي لتفحص المعمار، وليس النص كما ذهبت لذلك اغلب الرؤى السابقة.

سيكون مدخلنا هنا من خلال القيام بتعريف حدود المستويات التي أفرزتها السرديات مقارنين إياها بما أنتجته سيميائيات غريماس وكورتس وكذلك سنحاول أن نضع اشتغال يقطين سابق الذكر عن السيرة الشعبية ضمن نفس المقارنة بحيث يصبح هذا الاشتغال هو المركزي بالنسبة لما ننتويه من أعمال قادمة تنتظم ضمن سياق السرديات ومستوياتها وتنفتح على علوم أخرى مجاورة. سننطلق في ذلك من ذات الأرضية السردية والمحافظة على ما نرى من إنجازاتها (قد أنجز باكتمال كمبحث الزمن أو تقسيم يقطين للصيغة السردية أو رؤية جينيت للتفاعلات النصية وغيرها) بينما سنطرح رؤية مخالفة وأحيانا غير موجودة ضمن رؤية السرديات السابقة كلما شعرنا بأنه هناك هوة ضمن الرصيد النظري للاشتغال، ولعله من الممكن أن يتبادر للذهن هنا سؤال عن جدوى وأهمية مثل هذا العمل ضمن رصيد نظرية أنجز ضمنها علماؤها ما أنجز وهي الآن تمارس حضورها عربيا وغربيا قبل ذلك، وللإجابة على ذلك ننبه أولاً إلى أنه في رأينا أنه هناك ما زال الكثير لم ينجز ضمن النظرية السردية أو ربما أنجز ولم يصل إلينا ونحن هنا نسعى لنشتغل على مادة مكتملة ونهائية تمكننا من احتلاب النص الذي أمامنا وثانيا نرى أنه مادام النص هو هدفنا، فباعتقادي تظل مسالة إنجاز نظرية مكتملة ونهائية بخصوصه من الصعوبة بمكان، لأنه (أي النص) ديمومة لا منتهية من التحولات، لهذا سيكون مجمل سعينا محاولة تقعيد مجموعة من الرؤى الجديدة المفيدة ضمن اشتغالنا لتحليل النصوص مع ربطها الدائم بسياق السرديات ومستويات اشتغالها.

ستكون هذه المغامرة التي هي بداية رحلتنا للبحث المقارن بين الرؤى النظرية المطروحة من خلال السرديات وعبر مستوياتها ونبدأها هنا من خلال متابعة

الجذور والعلائق ممكنة التحقق بين السرديات والسيميائيات السردية، التي ربما في مباحث أخرى تتسع لتستوعب سيموطيقا برس وكذلك الهرمينوطيقا.

مكونات هذا المبحث

إذن نحاول من خلال هذا البحث –عبر مناقشة واستعراض المستويات المختلفة للتعاطي مع النصوص، التي أفرزتها السرديات والسيميائيات السردية– أن نطرح رؤية جديدة في بعض الجوانب التي نعتقد أنه لم يتم ضمن رصيد النظريتين سابقتي الذكر أو كان التعاطي بشكل غير فعّال، وذلك نظراً لاختلاف المنطلقات والحاجات المسبقة التي توسم كل اشتغال.

سيكون عملنا في البداية طرحا للمستويات التي حددتها تلك المناهج لاشتغالها واستعراضها وتعريفها في إطار بعضها البعض ثم من خلال تحديد بعض المنطلقات المنهجية نسعى لطرح رؤيتنا النظرية وآليات اشتغالنا الإجرائية التي نقترحها.

أولاً : ملامح رئيسية لعملية انبناء نظريتي السيميائيات السردية والسرديات:

لقد تحدثنا في الفصل السابق عن اللحظات الحاسمة في تاريخ النظرية السردية وعن دور كل منها في تأسيس مرحلة ما قبل السرديات وكذلك عن مجموعة من علماء السرديات والسيميائيات السردية، بينما هنا سنناقش، من زاوية أخرى، أثر بعض تلك الاشتغالات (وليس كلها) في وضع عرقلة لحركة تحليل النص (جمالياً).

1) آثر الدرس اللساني

بمناقشة السيميائيات السردية التي أسسها "غريماس" وجماعة مدرسة باريس وكذلك السرديات التي تأسست عبر اشتغالات تودروف وجينيت و سعيد يقطين وغيره سنجد أننا أمام قضية انطلاق اغلب هذه الاشتغالات المنهجية من اللسان،

فبارث يقول: "تزود اللسانيات، منذ البداية التحليل البنيوي للقصة بمفهوم حاسم وما كان ذلك منها إلا لأنها تقف مباشرة على ما هو أساسي في كل نسق من أنساق المعنى، أي تنظمه".[66] ، أي الانطلاق من خصوصية اللغة، التي تمثل جزء من تشكيل الدلالة الكلية، وسيرورة الفكر الإنساني الكلي للتعاطي مع نص يمتاز بمجموعة من الخصوصيات وهو ما سيجعل التعاطي قاصرا لأنه لم يضع في اعتباره تلك الحيثيات الخاصة بهذا الجنس أثناء متابعته وتأسيسه للمدخل النظري الذي ينطلق منه حيث جعل التفكير اللساني الذي وسم مرحلة بكاملها من خلال المبادئ الكبرى التي أرستها سيمولوجية "سوسير" ورؤيته في المحايثة والتجلي وكذلك "بنفنست" ورؤيته في التلفظ وقضايا اللغة والتواصلية وهو يؤسس تفكيره اللساني يخترق كل الاشتغالات التالية.

و إن ما نلحظه هنا أنه قد ضاعت ضمن ذلك العمل التأسيسي الفكرة المركزية في السرد وهو أن المحكي قبل أن يكون فعل استدلال ودلالة وقبل أن يكون مادة للتجلي والمحايثة وقبل أن يكون جملة تتأسس على المستوى النحوي كخطاب، قبل كل ذلك هي محكي يمتلك خصائصه الذاتية التي تجعله يختلف عن كل ما سبق، ذلك انه وانطلاقا من مفهوم أدبية الأدب يصبح الأدب بذلك خارج اللسان باعتباره غير خطي، وباعتبار التواصل عبره يتم من خلال علاقة تحكمها نمطية الجنس، واشتراطات النوع، قبل خضوعها لقضايا التدليل النمطي للفكر أو الاشتغال العادي الأفقي من حيث أدبيته.

إن هذه الخصائص المركزية هي ما تم إهماله أبان تأسيس نظرية السرد، ولنتابع هنا اشتغالات السيميائيات السردية، والسرديات، حيث نجد ما يلي:

أ – السيميائيات السردية: ننقل هنا شرح "سعيد بنكراد" لأسس سيميائية غريماس.

ينطلق غريماس بحسب بنكراد من ملاحظة مفادها أن الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية. ويسلك في هذا سبيلا معقدا يواجه فيه إرغامات عليه أن يتجاوزها، وتفرض عليه اختيارات عليه أن يحدد موقعه ضمنها. إن هذا المسار المعقد يقود من المحايثة إلى التجلي عبر ثلاث محطات رئيسة:

1 – هناك أولا البنيات العميقة.

2 – هناك ثانيا البنيات السطحية، وتشكل هذه البنيات نحوا سيميائيا، أي مجموعة من القواعد التي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتجلي في أشكال خطابية خاصة.

3 – ثم هناك بنيات خاصة بالتجلي" [67]

إننا كما نرى من خلال ما سبق كون المنطلق النظري للسيميائيات السردية هو البحث عن التحولات الحاصلة من البنية العميقة إلى البنية السطحية التي يتجسد فيها البعد العاملي و الوظائف، ثم متابعة عملية التحيين التي تعني الظهور النهائي من المستوى المحايث إلى التجلي عبر الممثلين والتفضيء والتزمين. إننا لا نشكك في قيمة ما ذكر سابقا، ولا في فائدته النظرية والعلمية، ولكننا نعتقد أن ذلك نفسه كان حجر عثرة في وجه تطور هذه الآليات النظرية، ذلك أننا هنا نخسر الكثير من إبداع النص لنقول قليلا ولنفوز بالسيطرة على تلك المعادلة التأسيسية التي كانت خلف أنوجاد النص، وهو ما يعني أننا قد تكبدنا إضاعة الكثير في سبيل الحصول على القليل، ولعل المكسب الكبير الذي تحققه السيميائية هي في الاشتغال ذاته وفي تحول حركة التحليل تلك والبحث عن الخطاطة ضمن المستوى الخطابي والعودة بها عكسيا للمستوى السردي وكذلك في لعبة انكشاف حركة الفكر أمام السيميائي لهذا تتحول فتنة تلك الحركة الواعية لتكون حجر عثرة في مواجهة الكشف عن إبداعية النص وجماليته وتتساوى بهذا أمام القارئ (السيميائي) النصوص بقدر تساوي معادلاتها التأسيسية وهو بالطبع ما يحقق له (السيميائي) الخروج من عباءة الكاتب (الروائي أو القاص) ليصبح مأخوذا بفتنة السيرورة التي يشكلها وتشكله، بعيداً كل البعد عن استراتيجيات السرد وفتنته الجمالية.

ب) السرديات : تأسست العلوم السردية أو السرديات من خلال منجزات مجموعة من العلماء السرديين، لعل أهمهم جيرار جينيت وتودروف ونجد عربيا اشتغال سعيد يقطين، وكلهم يتحركون من ذات المنطلقات اللسانية، ويحددون مستويات التعاطي مع الرواية عبر ثلاثة مستويات، هي كما يلي:

القصة التي تمثل المستوى الصرفي .

الخطاب في حدود العلاقة بين الراوي والمروي له الذي يمثل المستوى النحوي.

النص في حدود العلاقة بين الكاتب والقارئ ويمثل المستوى الدلالي.

ويضيف "سعيد يقطين" الذي حدد المستويات الثلاثة السابقة :"يهمنا في هذا النطاق أن نسجل كون تعريف تودروف للخطاب باعتباره يتصل بطريقة تقديم القصة يتماشى والمنطلق الذي انطلق منه "توماشفسكي" من جهة، والتحليل اللساني من جهة ثانية. فإذا كان اللساني في تحليله الفعل بحسب زمنه وجهته وصيغته فإن مكونات الخطاب الحكائي بهذا الشكل هي مكونات الجملة الفعلية .وهذا التماثل بين الجملة والخطاب الحكائي هو الذي على أساسه يمكن أن نقيم تحليلا بوطيقيا للحكي.[68]

ولعل تأثير اللسان أو علم اللغة على السرديات كان أقل من تأثيرها على جماعة السيميائيات السردية بحكم الميل الذي أبدته بوطيقيا جينيت للإيقاعي[69] وبحكم طبيعة التمظهرات التي تم من خلالها النظر للمادة الحكائية التي كانت فاعلة في تحليل الخطاب الروائي، فيما نجد أن السيميائيات السردية وحسب أحد اكبر رموزها عربيا، تعاني من مشاكل متعددة كجهاز فاعل لتحليل الأعمال السردية المتبدلة والمتغيرة (وهذا لا يعني بأي حال تشكيكا في قيمتها العلمية والفكرية) حيث يقول "سعيد بنكراد" :"فمن جهة سيكون من الصعب قبول مقترحات "غريماس" الخاصة ببنية الممثلين. ذلك لأن هذه المقترحات لا تتجاوز حدود رصد عملية التحول من العامل إلى الممثل. فعملية التخطيب التي يشير إليها "غريماس" كتحول من المجرد إلى المحسوس إن كانت لها القدرة على مدّنا بأدوات تسمح لنا بالإمساك بحلقة مركزية من حلقات المسار التوليدي، فإنها عاجزة على الكشف عن خصوصية النص الدلالية والفنية. فتحديد الأدوار والمحاور الدلالية المرتبطة بها ورد هذه المحاور إلى بنية دلالية أصلية، لا يخلقان نصا ولا يحددان القيمة الفنية لهذا النص. ذلك أن الوجود الفني للشخصية لا يتحدد من خلال طرح هذه الشخصية كسند لمضمون قيمي ما فحسب، بل يتحدد أيضا وأساسا، من خلال خلق سلسلة من الانزياحات التي

تدرك كوجود جديد يربط بين المخيالي والواقعي ضمن دائرة ثالثة يطلق عليها عادة عالم الممكنات".[70]

بينما سنجد أن السرديات قد قدمت عبر اشتغال جينيت على السارد واشتغال "سعيد يقطين" المنظم على الراوي، مادة نظرية متميزة، كما طرحت الفرصة عبر جهاز أجرائي منضبط ومتزن العناصر، من تحليل الزمن والصيغة والتبئير (لعل آثر هنري جيمس المميز ومن تلاه فيه كان بارزاً)، ولكن على الرغم من كل ذلك نشعر بأن هناك وقوفا عند هذه الحدود، والسرديات بهذا الشكل قد توقفت عن التطور واعتبرت حصرية، وتم الانتقال من الخطاب إلى النص عبر مفاهيم التناص مما حرم السرديات من فرص تحليلية هائلة كان يجب أن تتم على مستوى الخطاب وخاصة مع الخطابات الروائية الجديدة.

نحن هنا من خلال العودة للرؤية الرئيسية للسرديات والبحث عبر الخطاب عن كل المستويات الممكنة كمداخل لاشتغال استراتيجي للكاتب ضمن الخطاب، ننطلق من كون المحكي يتأسس من حدث أو فعل يحدثه فاعل و يحدث في زمن ما ضمن الفضاء الزمني وفي مكان ما ضمن الفضاء المكاني، ونحن إذ نبحث عن استراتيجيات الفعل الممكنة ضمن الخطاب لا نتقيد بالمستوى اللساني. ذلك أنه في رأينا على الرغم من قوانين اللسان هي التي تحكم التفكير الإنساني إلا أنها لا تمتلك الوضع نفسه ضمن الخطاب السردي، حيث من الممكن للكاتب الذي يرغب في أن بطرح فكرا ما أو يحكي حكاية ما ضمن بنية دلالية تتحقق عبر اللغة أن يعتمد وانطلاقا من وضع علامي-من العلامة- فيشكل صوره ورموزه من خلال علامات وسيناريوهات قارة ضمن الموسوعة[71] أو جديدة و كذلك من خلال ما يمكن أن نسميه بالمحكي الأساس الذي يتمفصل للعناصر الأربعة سابقة الذكر دون أن تميزه قوانين اللسان بوضع خاص، سوى أنه خاضع لآلياتها منطقيا التي ستبقى من جهة تجريدية ومحايثة، إذ أن ذلك هو مكان اشتغالها الاستراتيجي، ومن جهة أخرى ستشد الباحث باستمرار للبنية على حساب الجمالي أي سيتحول البوطيقي من أدبية الأدب التي افترض بحكم أنها الخصائص الأدبية للأدب إلى الخصائص اللسانية للخطاب والكلام في عمومه. من كل ذلك نحدد أننا (بالإضافة لكل ما أنتجته رؤية السرديات التي سنحاول الاستفادة منها) سنعتمد أيضا في تعاطينا المتتالي مع الخطاب من خلال علم

العلامات باعتبار أن الصورة علامة، والوصف المنتج علامة، والتفكير الذي يمارس أمامنا (من قبل الشخصية أو الراوي) علامة، ومن جهة أخرى، سنعتمد على مفهوم المحكي الأول، الذي يمثل الدرجة الصفر أو الأساس في تشكيل بنية الأنواع المتحركة ضمن هذا الجنس وذلك عند الانتقال للجزء الثالث من هذا المبحث.[72]

2) مركزية الخطاب ضمن كافة المستويات التي سنراها

بمتابعة العمل السردي وباعتبار أن الخطاب هو الوجه الفاعل لمادة النص، فإنه لا يمكن البحث عن شيء ضمن العمل الروائي في أي مستوى من المستويات التي سنتحدث عنها، دون الرجوع للخطاب، حيث يقول جينيت، بعد أن يحدد ثلاثة محاور للاشتغال، وهي السرد والقصة والخطاب السردي : "ومن البديهي، أن يكون مستوى الخطاب السردي هو الوحيد من بين المستويات الثلاثة التي ميزنا بينها الآن، الذي يعرض نفسه مباشرة للتحليل النصي الذي هو نفسه أداة الدراسة الوحيدة التي كنا نملكها في حقل الحكاية الأدبية"[73].

ثانياً: ملاحظات قبل البدء في طرح مستويات اشتغال السرديات والسيميائيات السردية

1: نلاحظ بداية أن كل الاشتغالات النظرية المذكورة سابقا انطلقت من مستويات معينة محددة وأنها في تعاطيها مع هذه المستويات انطلقت من خلفيتها النظرية التي تنطلق منها.

2: نؤكد أن هناك أزمة مصطلح بين المناهج سابقة الذكر، وهو ما سيفرض علينا تعريف المصطلحات الرئيسية المستخدمة في ضوء بعضها البعض.

3: لكل مستوى من المستويات السابقة تمظهرات معينة تستخدم هذه التمظهرات من قبل المشتغل لخلخلة ركود النص.

4: المادة النظرية سابقة الذكر مختلفة في توظيفاتها، حيث كان منها ما

أستخدم لغرض التعاطي مع نصوص متداولة ومتبدلة مثل الرواية والقصة والبعض الأخر مع نصوص منتهية وقارة كالسيرة الشعبية العربية أو ينفتح (كما في حالة السيميائيات) ليناوش كل أنواع النصوص بما فيها الصورة، السينما، وكل أنواع الخطابات.

5: الهواجس التي تحرك كل الاشتغالات السابقة كانت مختلفة ومتباينة ولهذا كان هناك تباين كبير في حاجة كل من تلك الاشتغالات والموضوع المحرك للملاءمة التي تتم عبرها.

ثالثاً: المستويات المنتمية للسرديات

1 : مستوى السرد ضمن سرديات جينيت وهو ما يمكن أن نسميه من خلال تعريفات يقطين بالممارسة السردية وهي بمعنى قريب بشكل ما من مستوى التحيين عبر التفضيء والتزمين وطرح الممثلين لدى السيميائيات السردية، وإن كان ذلك لا يتم كما ترى السيميائيات السردية من خلال التحول من المستوى السطحي إلى المستوى الخطابي، والجدير بالذكر أن السرد لدى "غريماس" يتحقق على المستوى السطحي الذي يعتبر مستوى توسطياً بين المستوى العميق والمستوى الخطابي، ويتم عبره كما سنرى فيما بعد متابعة العوامل والوظائف. ونحن هنا نتبع تسمية يقطين لهذا المستوى **بالممارسة السردية** ونعتبره مستوى من المستويات الهامة التي يتوجب الاهتمام بها عند متابعة طرح المادة النظرية لرؤيتنا. وينقسم السرد بحسب جينيت للسرد والوصف[74]. هنا يهمنا ملاحظة أن مستوى الممارسة السردية يتداخل مع الخطاب، ولكن نفصل بينهما من خلال انتماء الخطاب للراوي وتمفصله لثلاثة مستويات كما سنرى، بينما الممارسة السردية هي تقسيم إطاري عام نبتغي منه متابعة التقنيات السردية (التي ضمن الخطاب) من وجهة نظر شبه أسلوبية.

2 : مستوى خطاب الحكاية ضمن سرديات جينيت بمعنى الخطاب السردي وهي هنا تقابل الخطاب لدى يقطين. حيث يؤكد جينيت على تعدد مفهوم الحكاية التي تأتي بحسبه في ثلاثة معانٍ وهي كما يلي :" فبمعنى أول – هو الأكثر بداهة– تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي

يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث" ثم يضيف بعد مسافة "وبمعنى ثان تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخيلية، التي تشكل موضوع هذه الخطبة ومختلف علاقاتها من تسلسل وتعارض وتكرار " ويضيف أيضاً "إن هذا ما يعني دراسة الحكاية دون التركيز على الوسيط اللساني أو غيره الذي يطلعنا عليها". ثم يضيف المعنى الثالث للحكاية وهو أن كلمة حكاية تدل على حدث ولكنه ليس الحدث الذي يروى ولكن الحدث الذي يقوم على أن شخص ما يروي شيئا ما"[75] .

ويختار جينيت من بين هذه التعريفات الثلاثة للحكاية التعريف الأول الذي تعني من خلاله الخطاب السردي. ولعل الاختلافات في هذا المستوى بين يقطين وجينيت ليست كبيرة، وهي كما يلي:

أ – يعتبر جينيت العلاقة التي يتم من خلالها الخطاب تتم من خلال السارد إلى المسرود له . والسارد هو اصطلاح تقني لا يختلف في جوهره كثيرا عن الراوي لدى يقطين الذي يعتبر العلاقة تتم ضمن الخطاب بين الراوي والمروي له، مع ملاحظة أننا هنا عندما نتحدث عن السارد نتحرك في مستوى متزامن مع مستوى السرد لدى جينيت وهو ما يفترض أن يكون مكتوباً، بينما تنفتح السرديات لتكون شفهية ومكتوبة على كل الخطابات، نحن لهذا نعتقد أن تعبير الراوي الذي يستخدمه يقطين أكثر تعبيرا عن مرادنا.

ب– من حيث تمظهرات هذا الخطاب التي يراها جينيت تنقسم لما يلي :

الزمن حيث يبحث فيه العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب ويتابع النوسان الزمني بين استرجاع واستباق، وكذلك يتابع المدى والسعة وكذلك قضية التواتر، حيث يتم متابعة أنواع التواترات الزمنية.

الصيغة التي تتمفصل لديه إلى المسافة والمنظور والتبئيرات. حيث تمثل الصيغة طريقة حكي الخطاب .

الصوت : وفيه يتابع من يتكلم وكذلك يسائل العلاقة بين السارد والبطل أو الشخص.

سنتابع مع يقطين أنه طرح ضمن الصيغة السردية مجموعة من أنماط الصيغ

تنقسم لثلاثة أنواع رئيسية هي الخطاب المعروض والمسرود والمنقول. حيث يزيح الرؤية أو المنظور ويضمها مع الصوت ضمن ما يعرفه بالتبئير وفيه يجيب عن سؤال من يتكلم ضمن الصوت ومن يرى ضمن الرؤية .

وعلى الرغم من التنظيم المميز لتقسيم يقطين هنا فإنه لنا موقف منه نتيجة لاختلاف الاشتغال بينا وبينه، فاشتغال يقطين، يتم فيه عزل الشخصية والتعامل مع الصوت والرؤية من خلال أشكال نمطية، هي المبئر والمبأر (على الرغم أنه يسمي الشخصيات عند التطبيق على الروايات التي يشتغل عليها)[76]، كما أنه يميل انطلاقا من البعد اللساني الذي يسم منهجه إلى البحث عن البنيات القارة داخل النص السردي و استنطاقها. في حين سنجد أن جينيت ونتيجة لاختلاف بسيط في المنطلقات، سنجده وهو يشتغل (خاصة في كتابه خطاب لحكي) أقرب للجمالي أو للبلاغي وهو يتحدث عن التواتر الذي يعتبر الميزة الأكبر في الرواية التي يشتغل عليها بحثا عن الزمن المفقود.

الخطاب بهذا الشكل يقترب من الخطاب لدى السيميائيات السردية من حيث المستوى ولكن يبقى الفارق المنهجي الرئيسي بينهما في التمظهرات التي يتم التركيز عليها ضمن هذا المستوى، فغريماس يرى أن عملية التشكيل النهائي للخطاب تتحقق من خلال التحيين عبر تفضيء وتزمين المادة السردية وطرح الممثلين الذين تحولوا من خلال هذه العملية من عوامل (ضمن مستوى السرد)، ولقد سبق قبل قليل أن عرَّفنَا مفهوم السرد لدى السيميائيات السردية ونضيف هنا أنه يتم في مستوى الخطاب طرح الصور والثيمات ولعل التركيز قد صار اكبر على الجانب التصويري في منجزات "كورتس" السيميائية.

3) مستوى القصة ضمن سرديات جينيت

وهي المستوى الثالث من مستويات التعاطي مع النص السردي لدى جينيت ويعرفها يقطين بنفس التسمية تقريبا وتنقسم إلى حدث وشخصية وزمان ومكان، وتعتبر القصة المادة الحكائية الأولى التي يتم من خلال تخطيبها خلق الخطاب الروائي. والقصة كمادة بهذا الشكل من حيث مفرداتها المكونة لها تتلاقى مع نفس تسميات السيميائيات لسردية لمكونات الخطاب، فيما ظلت

مكوناتها غالبا دون اهتمام (على الأقل) عربيا، إذ لم نرى أي اشتغال على مستوى الحكاية (القصة الأولى)، باستثناء اشتغال "سعيد يقطين" المزدوج على مستوى القصة في السيرة الشعبية وسنورد ملاحظاتنا على اشتغاله ذلك في حينه.

4) مستوى النص لدى جينيت

تحول جينيت ضمن ما حدث من تحول للنظرية الأدبية للنص واشتغل على التعالي النصي باعتباره أداة لدرس علاقة تربط بين نصين، أحدهما سابق، والأخر لاحق، وقسم هذه العلاقات في كتابه أطراس لخمسة أنواع من العلاقات كما يلي :

النوع الأول: التناص وتحدث فيه العلاقة بين نصين يسمى كل منهم متناص. ويعرفه جينيت قائلاً "التناص علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص. عن طريق الاستحضار، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر، بشكلها الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد (بين مزدوجتين، بالتوثيق، أو دون توثيق معين). أو بشكل أقل وضوحاً وأقل شرعية (في حال السرقة الأدبية). أو بشكل أقل وضوحا، بعد، وأقل حرفية في حال "التلميح أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر"[77].

وينتقد جينيت تعريف ريفاتير الفضفاض والواسع الذي يقول فيه: "التناص هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة" ذاهبا إلى حد المطابقة بين التناص –كما فعلت أنا بالنصية المتعالية (يقول جينيت)– وبين الأدبية ذاتها "التناص، كما يقول، هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي، وحدها في الواقع، تنتج الدلالة، أما القراءة السطرية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية، فإنها لا تنتج غير المعنى.

النوع الثاني: لدى جينيت هو النص الموازي (المناص كما يترجمه يقطين). وتمثله كل العتبات المختلفة ويذكر في معرض حديثه عنها (جينيت) كل ما يمكن أن يعتبر في سياق العتبات (العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي،

الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة، الرسوم، نوع الغلاف، وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي وغير رسمي) ويضيف جينيت وهو يتحدث عن هذه العلاقة: "بحيث إن القارئ الحصيف والأقل اضطرارا للتنقيب خارج النص، لا يستطيع دائما التصرف بالسهولة التي يتوخاها"[78].

النوع الثالث من التعالي النصي هي النصية الواصفة أو الميتانصية (بحسب ترجمة يقطين له) وهي علاقة التعليق التي تتم بين نص وأخر بحيث ينتقده أو يتحدث عنه بأي شكل دون أن يذكره مباشرة أحياناً.

النوع الرابع: "النصية المتفرعة (يترجمه يقطين بالنص اللاحق، ويوظف تسمية التعلق النصي له[79]) ويقصد به جينيت كل علاقة تجمع نصا (ب) –الذي سأسميه نصا متفرعا بنص سابق(أ) سأسميه "نصا أصلا، يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير، يلقح منه كما في الاستعارة" و"هي علاقة تحويل أو محاكاة".

النوع الخامس: النصية الجامعة (وهو ما يترجمه يقطين كمعمار النص) ويتعلق الأمر هنا بعلاقات ذات طابع صِنافي (من الصنف) خالص مثل النوع المكتوب عن العمل (رواية، قصص، شعر، سيرة ذاتية)، العنوان البارز كما في "أشعار"، "دراسة"، "رواية الوردة"... أو، في أغلب الأحيان، مع عنوان صغير كالإشارة إلى أن الكتاب رواية أو قصة أو قصائد... التي تصاحب العنوان في أسفل الغلاف. ويرى جينيت النوع كما يلي: (النوع ليس سوى مظهر لجامع النص) فإن البيت الشعري ذاته لا يعين نفسه على أنه بيت شعري، ولا النثر على أنه نثر ولا الحكي على أنه حكي... في النهاية؛ فإن تحديد قانون أو معيار النوعية لنص ما ليس من شأن النص وإنما من شأن القارئ، ولكن (يضيف جينيت) "تمييز النوع الأدبي على أنه شعر أو قصة أو رواية يتحكم، كما نعرف، في توجيه أفق انتظار القارئ ومن ثم في استقباله للعمل الأدبي"

كما يضيف جينيت في مدخل كتابه مدخل لجامع النص :"ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة والمتعالية

التي ينتمي إليها كل نص على حِده. ونذكر من بين هذه الأنواع **أصناف الخطابات** (والتشديد من عندي) وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية. ولقد اجتهدت الشعرية الغربية (يقول جينيت) منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما موحداً قابلاً للإحاطة بكامل الحقل الأدبي. ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات، أهمها التقسيم الثلاثي المعروف منذ القرن الثامن عشر، الذي أُسند خطأ لأرسطو نفسه، وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة "أنماط أساسية" صنفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبية: الغنائي، و الملحمي، والدرامي. ولقد سعيت هنا (يضيف جينيت) إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بان أعدت رسم تكوّنها التدريجي.."[80]

سنضع في القسم السادس تفصيل اكبر بخصوص هذا الموضوع حيث نناقش الإجناسية وعلاقتها بمستويات النص الثلاثة وعلاقة ذلك بالأسلوبية، كما سنطرح بإذن الله مفهومنا لشروط تعاطي وتداول كتابة وقراءة النص السردي (الرواية)، وكذلك سنناقش (في ضوء ذلك الطرح) موضوع المتعاليات وكذلك بعض رؤى أهل السرديات بخصوص مفهوم التعالي النصي ومعمار النص والإجناسية تمهيدا لجعل مفاهيم النوع والتداخل النوعي والإجناسي أداة لتحليل النصوص كما نفترضه ضمن سرديات الإجناسية، كما سيكون هناك اشتغال تطبيقي على كم من الروايات التي وجدنا بها مادة مميزة تناسب ما ننشده.

5) مستوى الخطاب ضمن سرديات سعيد يقطين:

تمهيد: يتحدث يقطين كأغلب المشتغلين بالسرديات عن ثلاثة مستويات، وينطلق في تقسيماته من تقسيم تودروف وجينيت لمستوى الخطاب والقصة ويضيف لهما المستوى النصي، حيث يلاحظ الخلط الذي يقع فيه جينيت وهو يتحدث عن الخطاب السردي والنص السردي بنفس التسمية ويقسم مستويات التعاطي مع النص لما يلي:

القصة : وتمثل المستوى الصرفي .

الخطاب ويمثل المستوى النحوي.

النص : ويمثل المستوى الدلالي.

الخطاب: يعني مستوى الخطاب لدى "سعيد يقطين" ما سبق أن أسميناه بالخطاب لدى جينيت وينطبق عليه كل ما انطبق عليه باستثناء بعض التمظهرات –الصيغة السردية والتبئير– وكذلك الاختلاف حول طبيعة العلاقة التي تحقق الخطاب التي يراها يقطين تتم– وأتبعه في ذلك – بين الراوي والمروي له. كما يقسم يقطين تمظهرات الخطاب الروائي لما يلي :

أ– **الزمن:** وهو في اشتغاله الزمني قريب جدا من اشتغال جينيت باستثناء أنه لا يولي التواتر اهتماماً كبيراً، ولعل سبب ذلك أن الأعمال التي اشتغل عليها لم يوظف فيها التواتر بشكل جيد كما أنني اعتقد أنه من حيث المنهجية يمثل التواتر الأداة الوحيدة من أدوات تفحص الزمن التي تقترب بشكل كبير من البلاغة وعلم الجمال أكثر من اقترابها من بنية الخطاب.

ب) الصيغة السردية: وتعني أنماط تبليغ الخطاب من خلال ثلاثة صيغ رئيسية هي صيغة الخطاب المعروض وصيغة الخطاب المسرود وصيغة الخطاب المنقول.

وتحتوي الصيغة السردية بهذا الشكل كافة أنماط تشكيل الخطاب وهي كما أسلفنا تختلف عما طرحه جينيت ذلك أن يقطين يفصل بين الرؤية ويضعها ضمن التبئير ويهمل المسافة من خلال التعاطي مع الصيغ الممكنة المختلفة التي تغطي كافة فرص تشكيل الخطاب.

ج) التبئير: يتم في هذا المجال الانتباه للصوت وللرؤية فمن خلال الصوت نجدنا أمام براني وجواني الحكي ومن خلال الرؤية نجدنا أمام تقسيم داخلي، وخارجي، وهو ما يختلف بشكل جذري كما أسلفنا عن تقسيمات جينيت السابقة.

يمثل في نظرنا طرح يقطين السابق للتمظهرات الثلاثة التي يتشكل منها الخطاب أكمل طرح موجود للاشتغال، كما نذكر هنا بان مثل هذه التقسيمات غير موجودة ضمن رؤى السيميائيات السردية.

5) مستوى القصة (الحكاية الأولى) سرديات سعيد يقطين:

وهي المادة الحكائية الأولى التي يتم من خلالها الانطلاق لتخطيب الخطاب الروائي وتتكون مثلما حددها كل أهل السرديات من حدث أو فعل، شخصية أو فاعل، زمان، مكان. والقصة بهذا الشكل تقترب جداً من تقسيم أهل السيميائيات السردية للخطاب الذي يتم في جزء منه عن طريق التفعيل وإبراز الشخوص(طرح الممثلين) والتزمين و التفضيء. وذلك من خلال تحويل المادة من المستوى السردي(بمفهوم السيميائية) إلى مادة خطابية عبر ما سبق ذكره.

7): مستوى النص ضمن سرديات سعيد يقطين:

وهو يعني الخطاب المادة المكتوبة للعمل السردي في إطار العلاقة بين الكاتب والقارئ. ويعرفه سعيد يقطين كما يلي : "يمثل النص حسب رؤية أغلب السرديين البنية الدلالية المنتجة عبر المادة النصية والخالقة للتفاعل بين الكاتب والمتلقي والمنطلقة من بنية نصية أنتجتها وفي إطار بنى ثقافية واجتماعية محددة، ويعكس النص عبر خاصيته التواصلية والتفاعلية هذه المكون التناصي الداخل في تكوين الكاتب ويعكس كذلك الخصائص الثقافية والاجتماعية لمجتمع النص"[81].

ويمثل قطبي التفاعل في التفاعل النصي الكاتب والقارئ، وقد خرجت عبر أدبيات النص والتناص منذ كلمة "جوليا كريستيفا" الشهيرة عن التناص، مراكمات متميزة وتحولت الدفة الموجهة لعجلة السرديات نحو الخصائص المختلفة للنص، ثم مع أدبيات القراءة فيما بعد للاحتفاء بالمتلقي.

ركزت منجزات سعيد يقطين، في كتابه (انفتاح النص الروائي) على ثلاثة مكونات:

1- التفاعل النصي.

2- البنية النصية .

3- البنيات السوسيونصية .

فيما اشتغل في كتابه الرواية و النص السردي[82] على النوع الرابع وهو النص اللاحق، والملاحظ أنه في اشتغاله ضمن انفتاح النص الروائي – بالإضافة لتأسيسه اشتغال متميز على التناص– كان قد حقق الربط بين السرديات والنقد الاجتماعي من خلال مفاهيم البنية السوسيونصية وغيرها، ولعل هذا سيكون أداتنا في تصور انفتاح لاحق (كان قد تحدث عنه يقطين) للسرديات على كافة العلوم للاستفادة منها.

رابعاً : السيميائيات السردية

تمهيد: قسمت السيمائيات السردية مستويات التعاطي مع العمل السردي لثلاثة مستويات. ويبدو مفهوم المستوى ضمن السيميائيات السردية مرتبطا جذريا بالمفهوم اللساني لتشكل الدلالة، فالفصل هنا ليس بين مستويات ثلاثة منفصلة، وإنما بين مستويات ثلاثة لتشكل الدلالة، وهذه المستويات جائزة الحدوث ضمن النص السردي بمثل ما هي حادثة ضمن أي نص آخر امتلك معنى تجريديا وتحول ذلك المعنى لمستوى سطحي ضمن الخطاب بحيث صار قيمة غير محددة أو محينة تتحرك على المستوى العميق وفق سنن خاص، ويتم تحيينه من مستوى السرد (الذي هو مستوى توسطي بين البنيات العميقة والخطاب) من خلال التفضئ والتزمين وطرح الممثلين.

فالسيميائيات السردية تتعاطى من حيث التسميات مع النص السردي من خلال مكونات القصة لدى جينيت ويقطين التي ستكون المنتج النهائي ضمن مستوى السرد كما أسلفنا. ومن خلال مكونات القصة (الحدث، الشخصية، الزمان، المكان) تبحث متدرجة في مسار عكسي من التجلي للمحايثة عبر ثلاثة مستويات وهي كما يلي بحسب شرح "سعيد بنكراد" لها:

"ينطلق "غريماس"، وهو المؤسس الفعلي للسميائيات السردية، من ملاحظة مفادها أن الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية. ويسلك في هذا سبيلا معقدا يواجه فيه إرغامات عليه أن يتجاوزها، وتفرض عليه اختيارات عليه أن يحدد موقعه ضمنها. إن هذا المسار المعقد يقود من المحايثة إلى التجلي عبر ثلاث محطات رئيسة هي البنيات

العميقة ... ثم هناك ثانيا البنيات السطحية، وتشكل هذه البنيات نحواً سيميائيا، أي مجموعة من القواعد التي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتجلي في أشكال خطابية خاصة.... ثم هناك بنيات خاصة بالتجلي، وتقوم هذه البنيات بإنتاج وتنظيم الدوال، والأمر يتعلق في هذه الحالة، بالوجه اللساني للقيم"[83].

سنحاول تبسيط البنيات سابقة الذكر بتحديدها مع التذكير بأن طبيعة التحولات التي تتم من بنية لأخرى لا تتم من خلال ذات القواعد التي يتم من خلالها التحول داخل السرديات، وإنما عبر مسارات آخرى تهتم أصلا بكافة آليات الاستدلال التي يمتلكها الذهن البشري وتتعاطى مع المادة السردية بذات الطريقة التي تتعاطى بها مع الخطابات غير السردية الأخرى كيف ما كانت.

يقول "سعيد بنكراد" هنا :" إن السردية، باعتبارها نشاطا إنسانيا للتمثيل ولإنتاج الدلالات، لا تعبأ بمادة تمظهرها، فهي قابلة للظهور من خلال مواد تعبيرية أخرى غير اللسان (السينما، المسرح، الحركات الجسدية، الصورة المتحركة أو الثابتة).[84] حيث أن الهاجس الرئيسي هنا هو البحث عن بنية للمعنى وليس عن بنية للنص، وعلى الرغم من هذا الاختلاف المنهجي التأسيسي بين اشتغالنا الذي ينزع للجمالية شيئا ما –عبر البحث عن استراتيجيات الفعل الكامنة داخل هذا الجنس وبين الدرس السيميائي– إلا أننا نرى أن تقسيم الدرس السيميائي لهذه المستويات وكذلك طبيعة تعاطيه مع المستوى الخطابي ذو خصوصية نحتاجها ونحن نسعى لتحقيق رؤية أكثر دقة وانفتاحا في التعاطي مع مستوى الحكاية.

كما يضيف بنكراد منطلقا من مفهوم السيميائيات للمحايثة والتجلي "استنادا إلى روح هذا المفهوم تبلورت الفكرة القائلة بأن الدلالة لا تكترث للمادة الحاملة لها، ولا دور لهذه المادة في ظهورها وانتشارها واستهلاكها. وهذا معناه أن هناك سقفا مضمونيا (مادة مضمونية محايثة) يتحدد من خلال ثنائيات توجد خارج مدارات التحقق" حيث المحايثة كما عرفها لالاند :"في قاموسه مرتبطة بنشاطين : نشاط يحيل على كل ما هو موجود بشكل ثابت وقار عند كائن ما (والأمر يتعلق برؤية ستاتيكية)، وآخر يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبراً عن طبيعته الأصلية (رؤية دينامية). وفي الحالتين معاً نحن أمام مضامين

سابقة في الوجود على الإنسان ومعطاة مع الطبيعة ذاتها. وفي هذا السياق فإن المحايثة هي رصد لعناصر لا تفرزها السيرورة الطبيعية لسلوك إنساني مدرج داخل الزمنية التاريخية باعتبارها مدى يخبر عن المضامين وينوعها"[85] ونجد هنا التجلي كنقيض أو وجه مقابل للمحايثة حيث التجلي يكون من مستوى التنظيم السطحي، إلى الخطابي وعلى هذا الأساس كان الحديث عن المحايثة والتجلي باعتبارهما يغطيان "نمطين للوجود في حياة الدلالة وتجليها عبر الوسيط السردي : المادة المضمونية العديمة الشكل، وهي المادة التي يستند إليها المبدع بدئيا من أجل إنتاج نصوص مخصوصة. وهناك الأشكال المضمونية التي تشير إلى التحققات الخطابية المخصوصة، وهي ما يخبر عن التلوين الثقافي الخاص بتوزيع المادة المضمونية"[86].

مستويات تعاطي السيميائيات السردية مع النص

1 - التنظيم العميق

يطرح داخله المعنم[87] بصفته العنصر المميز والمسئول عن أي تمفصل دلالي. وسيكون النموذج التأسيسي أول أشكال التنظيم الدلالي. والمقصود هنا بالمعنم (بحسب تسمية بنكراد) الوحدات الصغرى التي من خلالها نستطيع الإمساك بالمضمون، و يحتوي على أولى الأشكال التنظيمية وذلك من خلال ارتباط مجموعة من القيم المضمونية بعضها ببعض ضمن سلسلة من العلاقات المتنوعة، وهذا يجعل الانتقال من المستوى التجريدي إلى المستوى المحسوس المشخص أمراً قابلا للتصور. "وهذا المستوى هو المستوى التجريدي أو التركيب النحوي المدرك الذي تتكون فيه القيم الأساسية للنص، وهذه القيم يمكن أن تقدم في صورة "مربع سيميائي" والمربع السيميائي تمثيل مرئي للعناصر الأولية للدلالة، وإيضاح علاقات التناقض (التضاد) والتضمين هو التعبير الطبيعي لأي مجموعة دلالية والمربع السيميائي أداة نافعة لتصوير الدلالة السيميائية الأساسية أو المتضادات الموضعية التي ينهض عليها النص، كما أنه يتيح لنا التعرف على الحركات النصية عن طريق تحديد المراحل الأساسية أو التحولات في القصة وأيضا متابعة المسار السردي للذات"[88].

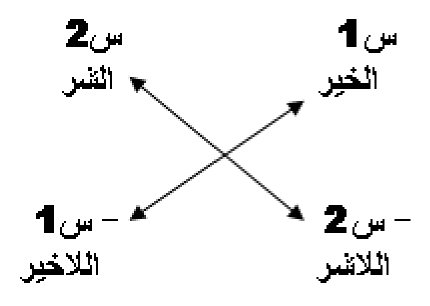
المربع السيميائي

انطلاقا مما عبرنا عنه فيما سبق من رؤية دوسوسير للدلالة في الاختلاف ولرؤية يلمسليف لمفهوم اللغة من أنها ليست إلا نظاما من العلاقات وليس (العلامات)، فالسيميائية تنطلق من هذا لترسم البنية الدلالية العميقة التي تتأسس من الاختلاف ومن دخول علاقة بين عناصر هذا الاختلاف كما يلي حيث: " المربع السيميائي ليس إلا تمثيلا مرئيا للبنية الأولية للدلالة، وهو التعبير المنطقي لأي مجموعة دلالية"[89]. وهناك ثلاث علاقات رئيسية بين العناصر المكونة للبنية سابقة الذكر يطرحها مؤلفا كتاب المصطلح السيميائي:

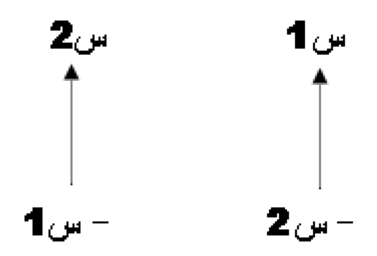
أ) التباين أو التعارض(التضاد) ، والدلالة ينظر إليها أساسا على أنها نتاج للتباين، فليس هناك أعلى بدون أسفل، ولا خير بدون شر، ومن أجل أن يكونان في تباين أو في علاقة تناقض فإن مصطلحين مثل (يشار إليهما غالبا ب س1 وس2) يجب أن يمتلكا سمة مشتركة فمثلا" ساخن "و" بارد "يمتلكان معا فكرة الحرارة، والحرارة تعرف هنا بأنها المصطلح المعقد، و" عال "و" منخفض "يمتلكان صفة مشتركة هي الرأسية، ولهذا فإن مصطلحهما المعقد هو الرأسية، ولهذا فإن س1 تفترض وجود س2.

س1 ــــــــــــــــــــــ س2

ب) النقض: ومن أجل أن تنطلق من س1 إلى س2 يجب أولا أن تنقض س1: (تكتب – س1) وإذا أردت أن تتحرك مثلا من" عال "إلى" منخفض "يجب أن تمر من خلال" غير عال "وعلى هذا فإن" غير عال" (– س1) يصبح المصطلح المتناقض، وإذا كانت س1 هي الخير فإن – س1 هي اللاخير، وإذا كانت س2 هي الشر فإن – س2 هي اللاشر:



ج) العلاقة الثالثة التي تحكم أو تؤكد المربع هي علاقة تضمين أو تكميل، وهذه تتبني على العلاقة ببين مصطلح ونفي نقيضه، فالخير يتضمن اللاشر، و" عال "يتضمن "غير منخفض"، وهو معادل لفعل التوكيد مظهرا تلاحم الدلالة، ولهذا فإذا كان الخير لا يتضمن" اللاشر "فإن الزوج الأصلي الخير/الشر مع نقيضيهما ينتميان إلى مجموعتين دلاليتين مختلفتين، أي أن س1 و – س2 أو س 2 و – س1 تعرفان إذن بأنهما مصطلحان مكملان



و من الممكن استخدام المربع السيميائي كأداة ليس في تحليل المفاهيم الدلالية الفردية فحسب، ولكن في الوحدات الطويلة للدلالة مثل الفصول أو نص كامل. وسنرى كيف يمكننا الاستفادة من هذه الرؤية التي تتأسس لدى السيميائية ضمن (المستوى العميق) كيف نستفيد منها على مستوى الخطاب (لدى السرديات)، وكذلك عند تحليلنا لعمليات التفاعل النصي وكذلك ضمن سرديات الحكاية. ونعود هنا لنراجع وضع المستوى العميق ضمن السرديات، حيث لا نجد أي تراكم ذي علاقة بهذه المستويات قد أفرزته السرديات، وذلك انطلاقا كما أسلفنا من الانشغالات المختلفة لكل منهما التي تجعل تقاطعهما يحدث في أماكن، بينما هناك أماكن أخرى لا نجد أي تقاطع بينهما.

2: التنظيم السطحي

يتم داخله طرح الآثار المعنوية باعتبارها نتاجا لدخول المعانم في علاقة مع بعضها البعض، وسيكون النموذج العاملي، بوصفه صيغة تركيبية، معادلاً للنموذج التكويني. ويتعلق الأمر، بعبارة أخرى، بالواقع الذي ينتج عن

الوضعيات الملموسة التي تقوم بتجسيد هذه المضامين. بناء على ذلك، فإن تحديد البنيات السردية، وتخصيص موقعها كمستوى بنيوي توسطي بين المحايثة والتجلي، يفرض علينا أن نقلب المعادلة التحليلية. فعوض أن نتحدث عن توليد الدلالة من خلال إنتاج الملفوظات المتمفصلة في خطاب تام، يجب الحديث عن البنيات السردية باعتبارها أداة إنتاج الخطاب المتمفصل في الملفوظات. وفي هذا المستوى نتابع العوامل وهي عبارة عن الممثلين أو الشخصيات في مستوى التجريد من خلال وظائفهم وينطلق "غريماس" هنا في تقسيمه للعوامل من رؤية سابقة كانت قد تأسست ضمن الشكلانية الروسية مع الوظائف التي أسسها "بروب" وهو يدرس الحكاية الشعبية الروسية. حيث " يمكن اعتبار النموذج العاملي تعميما لبنية تركيبية. أو هو، بعبارة أخرى، شكل قانوني لتنظيم النشاط الإنساني، أو هو النشاط الإنساني مكثفاً في خطاطة ثابتة"[90]. إن المستوى العاملي هو مرحلة متوسطة بين المستوى المحايث حيث يوجد المعنى كبنية خام قارة، والتجلي الخطابي. وقد قلص "غريماس" العوامل لستة كما يلي:

ذات وموضوع، مرسل ومرسل إليه، مساعد ومعيق.

إن هذه العوامل تتم حركتها عبر ثلاثة محاور و هي كما يلي :

- محور الرغبة : هو المحور الذي يربط بين الذات والموضع
- محور الإبلاغ : وهو عنصر الربط بن المرسل والمرسل إليه
- محور الصراع : وهو ما يجمع بين المعيق والمساعد.

وسنجد أن بدايات التحول من المجرد للمشخص داخل هذا المستوى تتم عبر عملية التحريك ومن خلال ما أسماه "غريماس" بالخطاطة السردية .

الخطاطة السردية

"إذا كان الإمساك بالعمليات المندرجة في المستوى العميق لا يتم إلا من خلال عملية تشخيصية تتصارع داخلها كراكيز بلا وجه ولا لباس (العوامل) وفق سيناريو محدد سلفا، فإن السير المقنن لكل حكي تصويري لا يمكن أن يتحدد إلا

من خلال إدخال مقولة مركزية في السميائيات السردية ويتعلق الأمر بمقولة "التحولات ... كما تطرح الخطاطة السردية باعتبارها عنصرا منظما ومتحكماً في التحولات وهي تشكل نموذجا لكل التحولات الواقعة بشكل تجريدي في مستوى يتسم بالمفهومية"[91].

وبناء على هذا، يجب التعامل مع هذا الانتقال باعتباره عنصراً مبرمجاً بشكل سابق داخل خطاطة سردية ضمنية. فهذا الانتقال يشكل، في هذه الحالة، مجموعة من اللحظات السردية المرتبطة فيما بينها وفق منطق خاص."ويمكن تحديد عناصر الخطاطة السردية من خلال اللحظات السردية التالية :

- التحريك، الأهلية، الإنجاز، الجزاء.

ولكل لحظة من هذه اللحظات موقعها الخاص داخل السير الخطي للحكاية، كما أن انتماءها إلى هذا الجزء النصي أو ذاك يخضع سلفا لمنطق خاص للأحداث بصفتها تسلسلا لا يمكن أن يأتي فيه اللاحق قبل السابق."[92]

إننا كما نلاحظ من خلال التقسيم السابق الذي وضعه "غريماس" وشرحه "بنكراد"، أمام تقاطع لمستويين فمن جهة نحن أمام مستوى العوامل وهو مستوى يتم فيه تجريد الممثلين أو الشخصيات لبنية وظيفية غير محددة وهي أول بنى التحول من المجرد(العميق) إلى السطحي (السردي) ونلاحظ هنا أننا نصعد مباشرة من مستوى عميق لمستوى أعلى منه أو من مستوى سفلي لمستوى علوي. بينما سنجد أننا في تحولنا للخطاطة السردية ولنموذجها الحركي ننتقل عبر المستوى المشخص ونحن نتحرك حركة متوازية مع مسيرة السرد عبر قوانين تحكم الحدث الذي يمثل حالة تسير من بداية لنهاية من خلال مفهوم التحريك من جهة ومن خلال الجزاء كمنتهٍ حتمي لكل الأحداث ونذكر هنا أن هذا المستوى الذي نحن فيه هو مستوى السرد بحسب السيميائيات السردية. وتمثل البنية السردية في النص بحسب بن مالك[93] " تتابعاً من الحالات والتحويلات المتنوعة التي تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل" وتمثل الحالة بحسب بنمالك "تعبيرا عن الكينونة (وجدت زيد مريضا) أو الملك (يملك زيد ثروة) وتستعمل للتعبير عن (العلاقة/الوظيفة)التي تربط الفاعل بالموضوع. بينما يكتسب موضوع الفعل (خلافاً لموضوع الحالة) علة وجوده من التحويلات. حيث

التحويلات نتاجاً للتحول من الوصل إلى الفصل بين الذات وموضوع القيمة. حيث يضرب مثالاً للوصل :

(يملك زيد قصراً) ومثلا للفصل (فقد زيد ماله) بحيث يمثل التحول من الوصل للفصل كما في الأمثلة السابقة مفهوم التحويل. وهو بهذا الشكل يمثل نوعين، تحول وصلي، وتحول فصلي(كما في المثال السابق). وهو ما يعني أن الحالة الأولى عندما تكون متبوعة بتحويل، فإن ذلك يستلزم حالة ثانية محولة. وبالطبع كل ذلك بين فاعل وموضوع، ويستلزم رفعاً للبس المفاهيم السابقة التوضيح أن الموضوع المقصود هو موضوع قيمة. حيث الموضوع حيز تختزن فيه قيم تقترن بالفاعل أو تنفصل عنه" فالموضوع لا يدرك في ذاته بل في تحديداته. وإن هذه التحديدات ترتسم في المظهر الخِلافي للموضوع الذي يؤسس قيمته اللسانية. انطلاقا من هذا فإن التقاط المعنى لا يلقى في طريقه إلا الحدود التي يرتهن إليها الموضوع في وجوده.[94]

إننا نلاحظ هنا أن هذا التنميط لبنية الحدث هو احد أكثر المواضع التي يتحقق فيها الاختلاف بين ما نراه وبين السيميائيات السردية. ونذكّر هنا أن يقطين اشتغل على بنية الحدث وهو بالطبع يحمل انشغالا مختلفا، وتحرك عبر نص منتهٍ وقار وهو السيرة الشعبية وقدم عبر تحليله لبنية الحكاية الحدث من خلال مفهوم الدعوى المركزية، بحيث نلحظ أن المستوى السردي بمفهوم السيميائية قد تحقق في اشتغال يقطين المذكور ضمن مستوى الحدث والعامل، حيث الحدث تمّ فيه استنتاج خطاطة منتهية له تمثل في الوظيفة المركزية والدعوى والقرار والأوان والنفاذ التي تقترب بشكل ما من مفاهيم السيميائيات السردية عن الخطاطة السردية المكونة من مكونات قريبة، باستثناء الدعوى (التي هي نتاج لنمطية جنس السيرة الشعبية المنتهي) بينما سنجد لباقي المكونات ما يكون قريبا منها (التحريك، الأهلية، الإنجاز، الجزاء) كما سنجد أن يقطين اشتغل على العامل بمفهوم قريب من السيميائية مع بعض التحوير الناتج عن الاشتغال الثلاثي (الشخصية، الفاعل، العامل).

بينما سنجد أن مستوى السرد ضمن السرديات بعيد كل البعد عن هذا النظام، حيث السرد كما حدده جينيت مكون من السرد والوصف وهو يمثل بذلك فعل

الممارسة السردية التي يقوم بها السارد، سنحاول أن نجمع ضمن اشتغالنا التالي على النظريات المتباينة سابقة الذكر مستفيدين من كل منها ضمن رصيد السرديات التي نرجو أن نوسع قدرتها على الفعل.

3 – التركيب الخطابي

يختلف المستوى الخطابي ضمن رؤية السيميائيات السردية عن الخطاب بمفهوم السرديات، فالخطاب هنا هو المستوى المرتبط مباشرة (وغير منفصل) عن عمليات الاشتغال التي تتم بين المستويات، كما أنه يتكون غالبا من أكثر من موضع تركيز أو تمظهر ، حيث نجد طرح الممثلين والتزمين والتفضية، و من جهة أخرى مستوى يترابط فيه التصويري بالثيمي، حيث تتشكل العمليات عبر الحواس (وهو ما سيتم التركيز عليه بشكل أكبر في منجزات السيميائية المتأخرة) من جهة ومن جهة أخرى عبر الثيمات، حيث تمثل اللكسيمات أصغر وحدة دلالية قابلة للإدراك وتكون مجموعة اللكسيمات التي تجتمع توزيعيا لتحقق ثيمة من الثيمات .

"يعد التركيب الخطابي، داخل المسار التوليدي أشد المستويات محسوسية، وذلك لكونه عنصرا معطى من خلال التجلي النصي نفسه، إنه آخر مرحلة داخل مسار يقود من أشد العناصر بساطة إلى أشدها تركيبا". ثم لنتابع هنا كيف يتم تعريف هذا المستوى من جانبين:

"فالتركيب الخطابي بعناصره المتنوعة، هو المسؤول في نهاية المطاف عن إعطاء بُعد صوري ومحسوس لوجه مغرق في التجريدية، كما أنه المستوى الذي يتم تحقق الإجراءات الخطابية وتتجلي هذه الإجراءات من خلال ثلاث مستويات :

أ – المستوى الخاص بصياغة الممثل، أي الانتقال من العامل كمقولة مجردة إلى الممثل كوحدة مشخصة. سنجد أن الممثل بهذا المفهوم غير موجود في اشتغال السرديات ذلك أن السرديات تقصي من تعاملها مفهوم الشخصية[95]، إن الممثل بحسب تنظيرات "غريماس" يمثل الوجه المتحقق للعامل، ومن الممكن أن نجد أكثر من ممثل يمثلون نفس العامل كما أنه من الممكن نجد ممثل واحد يقوم بعدة أدوار عاملية.

وسنجد هنا "سعيد بنكراد" يعترف بصعوبة الاستفادة من هذا الاشتغال على المستوى التطبيقي فهو يقول "سيكون من الصعب قبول مقترحات "غريماس" الخاصة ببنية الممثلين. ذلك لأن هذه المقترحات لا تتجاوز حدود رصد عملية التحول من العامل إلى الممثل. فعملية التخطيب التي يشير إليها "غريماس" كتحول من المجرد إلى المحسوس إن كانت لها القدرة على مدنا بأدوات تسمح لنا بالإمساك بحلقة مركزية من حلقات المسار التوليدي، فإنها عاجزة على الكشف عن خصوصية النص الدلالية والفنية."[96] ونذكر هنا بالطبع أن المنطلق الأصلي للاشتغال السيميائي لم يكن البحث عن الجمالي بقدر ما هو البحث عن آليات التشكل والانبناء، وهو ما يشملها هي وكل علوم اللسان ويجعلها دلالية وتبحث عن الجذر وهو ما يجمع بشكل قوي بينها وبين الفلسفة، بينما تمتلك السرديات –التي أسسها جينيت خاصة– القدرة على التحول للجمالي والبلاغي، ولو تمّ ربطها بتجربة فردية متكررة لأمكن استنتاج تأسيس لعلم الأسلوب، باعتبارها تقدم تقسيمات فعّالة لاكتشاف مواضع الجمال والنهج الفني الذي يمارسه الكاتب.

ب– المستوى الخاص بالتزمين وهو المستوى الذي يمنح الخطاب خاصيته الزمنية. إن الزمن داخل السرديات موجود وتتم دراسة التحولات الحاصلة من زمن القصة لزمن الخطاب أثناء تخطيب القصة. كما سنجد هنا أن "سعيد بنكراد" يعتقد في خصوصية وتميز الدرس الزمني لدى جينيت "إن الصياغة النظرية التي قدمها "غريماس" لمشكلة الزمن داخل النص السردي هي جزء من تصوره لعملية إنتاح المعنى. ووفق هذا التصور، فإن قضية الزمن تتلخص في إعطاء بعد زمني لبنية تتميز بطابع لازمني ....ورغم أهمية هذه التحديدات وقيمتها النظرية والتطبيقية في فهم ميكانيزمات اشتغال النص السردي، فإنها لا تجيب عن مجموعة من الأسئلة التي تطرحها مشكلة التزمين داخل النص السردي. ذلك لأنها لا تمدنا بأدوات إجرائية تسمح لنا بتحديد موقع العنصر الزمني داخل النص، كما لا تمكننا من تحديد الدور الذي يلعبه التوزيع الزمني في إنتاج المعنى. وبناء عليه، فإن القارئ سيجد في تصورات "جيرار جينيت" العناصر الكافية لملء هذا الفراغ، وتغطية النقص الذي تشكو منه الصياغة النظرية التي قدمها "غريماس" في هذا المجال.[97]

ج- أخيراً المستوى الخاص بالتفضيء، أي تحديد نقطة إرساء مرجعية تشتغل إطار يرسم للأحداث تخوما. ويتم في هذا المستوى ومن خلال إطاري الزمان والفضاء تحيين الحدث وتحديد حركة الممثلين .إننا سنلحظ أن هذا الاشتغال قريب بشكل ما من اشتغال سعيد يقطين في قال الراوي من حيث التسميات وإن كان اشتغال الباحث المذكور هناك يتم بشكل مختلف ذلك انه قد عزل عنصر الزمن وعزل عنصر الفضاء وقام بتحليلهما ضمن المستوى الخطابي وعبر ذلك أستنطق الفضاءات والأزمنة الدالة على الخصوصية الثقافية للمجتمع النصي.

بينما تركز السيميائيات السردية في اشتغالها هنا على عملية القلب التي تتم من المستوى السطحي عبر العوامل والوظائف ومن خلال الخطاطة السردية إلى المستوى الخطابي .

د- اللكسيمات: تتأسس ضمن التركيب الخطابي بحسب السيميائيات السردية اللكسيمات التي تمثل وحدات المعنى المصغرة والقابلة للتشكل عبر التصوير التي تجتمع وتحقق توزيعيا داخل النص لتحقق ثيمة من الثيمات عبر اللكسيمات المتوازية، ضمن مستوى من المستويات. حيث أن الثيمات تمثل القيم المجردة التي تتحقق داخل النص من خلال دور العلاقة بين اللكسيم من جهة وبين العامل كبنية مجردة لتنتج الممثل ويتحقق للعامل الكوني والمجرد الوجود ضمن الحيز عبر التمثيل.

هـ - البعد الثيمي للخطاب : إذا كان الممثل باعتباره بؤرة التجلي التصويري للخطاب يشكل نقطة الوصل بين ما يشكل نحوا سرديا يعود عبر مراحل متشابكة، إلى النموذج التأسيسي كإجراء (تحريك النموذج التأسيسي) ، وبين ما يشكل الدلالة السردية التي تعود هي الأخرى، وبنفس الطريقة، إلى النموذج التأسيسي كعلاقات (العلاقة السكونية المكونة للنموذج التأسيسي). وتبعا لذلك فإن الدور الثيمي هو تأليف بين ما يعود إلى المواصفات كتحقق (البعد الثيمي) وبين ما يعود إلى الوظائف كإمكانية (البعد السردي).

و- التصويري ضمن اشتغال غريماس: يتحقق التصويري على مستوى الخطاب الروائي لدى "غريماس" من خلال مفهوم الدور حيث يمكن تحديد مفهوم "الدور" من جهة كمواصفة، أو كصفة للمثل، ومن جهة ثانية فإن هذه المواصفة

ليست، من الزاوية الدلالية، سوى تعيين يحتوي في داخله على حقل من الوظائف (أي مجموعة من السلوكات المسجلة داخل النص أو مفترضة فقط). وتبعا لذلك، فإن المضمون الدلالي البسيط للدور هو نفس مضمون الممثل، باستثناء المعنم "فردية"؛ إن الدور هو وحدة تصويرية حية، ولكنها مجهولة واجتماعية. وبالمقابل فإن الممثل هو فرد يقوم بدور أو بمجموعة من الأدوار. إن لحظة حدوث هذا التأليف تعد لحظة حاسمة من أجل الانتقال من البعد الثيمي إلى البعد التصويري داخل الهيكل العام للخطاطة السردية [98].بينما سنجد ضمن منجزات "كورتس" الحديثة اهتماما أكثر بالتصويري.

ز– التصويري ضمن منجزات السيميائيات السردية الحديثة (سيميائيات كورتس)

يهتم "كورتس" في كتاباته الأخيرة بثلاثة عناصر على مستوى التركيب الخطابي وهي التصويري والثيمي والقيمي كما يقسم التصويري : للتصويري الأيقوني والتصويري المجرد ويعتبر ان التصويري الأيقوني والمجرد حدين تتحرك بينهما الصورة التي تتحقق من خلال الحواس وتختلف بحسب المستوى الرمزي الذي تتحلى به. ويعتبر أن العلاقة التي تتم بين التصويري الأيقوني تعطي أفضل الأوهام المرجعية .ولعل أهم ما يهمنا في اشتغال "كورتس" هو مقولته التعريفيبة للصورة على المستوى الخطابي " نطلق لفظ التصويري على كل مدلول وكل مضمون للسان طبيعي، وبشكل أوسع، على كل نسق تمثيلي (بصري مثلا) يمتلك معادلا على مستوى الدال (التعبير) في العالم الطبيعي والواقع المدرك. وبناء عليه، فإن كل ما يعود داخل كون خطابي معين (لفظي أو غير لفظي) إلى إحدى الحواس الخمس التقليدية: البصر، السمع، الشم، الذوق، اللمس".[99]

تلخيصا لكل ما سبق نجد السيميائية تشتغل على مستوى الخطاب ضمن ثلاثة محاور:

أ) محور ظهور الممثلين والتزمين والتفضيء.

ب)محور الأشتغال الثيماتي من خلال لكسيمات تجتمع لتكون كلاً منها ثيمة محددة.

ت)محور التصوير من خلال الاشتغال على الصورة الحواسية كما رأها كورتس.

كما أن السيميائية مع رشيد بن مالك تميل وتركز على مفهوم الاختلاف الذي أسسته رؤية دوسوسير السابقة بأن اللغة اختلاف. كما أنها تركز على الحدث ضمن مستوى السرد وذلك من خلال الخطاطة المؤسسة له والمكونة من المراحل التي تسعى من خلالها الذات لتحقيق الموضوع (القيمة). ويتحقق للذات الحركة عبر الفصل والوصل مع موضوع القيمة، فهي باستمرار تتحرك بين وصل أو فصل معه. حيث يرى بن مالك :" الفاعل وموضوع القيمة يعتبران عنصرين أساسيين في تشكيل البرنامج السردي، يستمد الأول وجوده الدلالي من العلاقة التي يقيمها مع القيمة المستهدفة، أما الموضوع وهو العنصر الثاني في هذه العلاقة، فلا يمثل في واقع الأمر إلاّ ذريعة، أو حيزا تستثمر فيه القيم المستهدفة، ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه. [100] كما أنه وبالعودة للمستوى العميق يرى أنه إذا كانت البنية نظاما من العلاقات، فإن الدلالة لا يمكن أن تنشأ إلاّ على أساس الفوارق، وما يجعل المعنى ممكنا هو الإدراك الحسي للفوارق، فلا يكون هناك"علو" إلاّ بالتباين مع ما هو "أسفل"، ولا يكون هناك "كبير" إلاّ بالمقارنة مع ما هو "صغير" يقود البحث في ظواهر الدلالة إلى تعيين الفوارق التي تتحكم فيها، من هذا المنظور يتقدم كل نص كجهاز منظم من حيث الانزياحات التباينية[101].

وسيكون هذا هو أحد أهم الأساسات التي ننطلق منها في اشتغالنا الذي ليس بحثا عن الدلالة في حد ذاتها ولكن بحث عن آليات تحققها وهو ما يجعل الخطاب أكثر بروزا وممتلكا لطاقة فعل أكبر على المتلقي أو المروي له وهذه الآليات في الاشتغال من الراوي هي مكمن سر طاقة النص.

خامساً: اشتغال سعيد يقطين بين السيميائيات السردية وسرديات الخطاب

عند البحث عن تعريف للمستويات التي تحرك فيها سعيد يقطين في بحثه المذكور، سنجد له التعريف التالي: توظيف سرديات خاصة بالحكاية بغية

الدخول للبنية النصية والمستوى النصي وذلك –ضمن هاجس مركزي للتعاطي مع جنسية النص السير شعبي والكلام العربي في عمومه- باعتبار أنه في السيرة الشعبية يتحقق الدمج بين الراوي والكاتب ذلك أن راوي السيرة الشعبية يمارس باستمرار تغييراته بحسب الحالة التي عليها هو ووضع المتلقين والظرف الراهن زمن الرواية، بينما نعتبرها بالنسبة للباحث فيها نصا منجزاً منتهياً، ذلك أنه منذ لحظة كتابتها أتسم وضعها بالاستقرار.

قسم "سعيد يقطين" في اشتغاله على السيرة الشعبية مستوى القصة الذي اشتعل عليه إلى أربعة مستويات أو مكونات رئيسية كما سيلي بعد قليل، وقام من خلال هاجسه المركزي الذي تمثل في سعيه لتجنيس الكلام العربي لكلام و خبر بتحديد مستوى الجنس الذي تتسم صفاته بالثبات وحدد الجنس الذي تنتمي له السيرة الشعبية بالحكائية ثم تفرع من ذلك للسردية باعتبارها مقولة تمثل النوع وحدد هدفه الرئيسي في البحث عن حكائية السيرة الشعبية التي تنتمي لجنس السرد وتم ذلك عبر المحاور التالية:

1: محور الحدث : حيث انطلق في تحليل للحدث ضمن السيرة الشعبية العربية كنص أكبر وواحد ووجد بنية قارة للحدث وهي كما يلي : دعوى ، أوان ، قرار ، نفاذ. حيث تمثل الدعوى رؤية قبلية لواقع الصراع القادم تتجزها ذات لها بعد روحي وتتحقق عبر الحلم أو قوى التوقع الغيبي. وتمثل بهذا الشكل الدعوى الوظيفة المركزية أو بنيوية ويتحقق منها مجموعة من الوظائف الأساسية وهي الأوان الذي يمثل زمن تحقق الدعوى والقرار وهو مرتبط بقرار البطل تحقيق فحوى الدعوى ثم النفاذ وهي الحالة النهائية وتمثل تحقق الدعوى، إننا من حيث بنية الاشتغال كما نرى أمام اشتغال يقترب من حيث تسمياته من الاشتغال السيميائي وخاصة فيما يخص الخطاطة السردية، خاصة وأن هذه البنية التي استعرضناها قابلة للتحقق باستمرار ضمن مراحل السير كلها. ومن زاوية أخرى فإن استخراج هذه الخطاطة يتم عبر الاشتغال على الحدث ضمن المستوى الخطابي وبمتابعة التكرار النمطي لحدث معين ثم استنتاج هذه الخطاطة مما يعني أننا لسنا أمام مستوى مشخص مسبقاً كما اقترحه "غريماس" في خطاطته السردية التي سبق الحديث عنها ولكن نحن في خطاطة منجزة من خلال خطاب سردي منجز وموجود ومنتهٍ. إن هذه الاشتراطات التي أصبح بفضلها لاشتغال

سعيد يقطين فرصة التحقق هي الاشتراطات المركزية التي سنعينها للاشتغال على الحدث كأحد مكونات مستوى الحكاية.

2: محور الشخصية : قسم سعيد يقطين تعاطيه مع الشخصية ضمن السيرة الشعبية لثلاثة مستويات وهي كما يلي :

أ: الشخصيات : من حيث صفاتها وهي تتأطر ضمن "جماعات"اجتماعية أو عوالم لها خصوصيتها الوجودية أو الحيوية.

ب: الفواعل : وهي الشخصيات حين تضطلع بدور ما، أو تنجز فعلا ما فق معايير محددة.كيفما كان نوعه.

ج: العوامل : وهي الفواعل التي تنجز أفعالها وفق معايير محددة ، أو قيم خاصة . هذه المعايير والقيم هي التي ندرجها ضمن المقاصد المرغوب تحقيقها.[102]

كما لاحظنا فإن "سعيد يقطين" من خلال اشتغاله على الفواعل والشخصيات كان قريبا مما نسميه بسرديات الحكاية الأولى، بينما في اشتغاله على العوامل كان قريبا من السيميائيات السردية وإن كان بالطبع في ذلك ينطلق من انشغالات مختلفة. كما أنه ينطلق من نفس تقسيمه الثلاثي لمستويات التعاطي مع النص وهو مستوى النص ومستوى الخطاب ومستوى الحكاية الأولى أو القصة.

3: الزمن : درس "سعيد يقطين" في عمله المذكور الزمن في السيرة الشعبية ولقد كان بحثه بالطبع من خلال زمن الحكاية أساسا عن المنطق الزمني ضمن السيرة الكبرى، ونلاحظ هنا انه كان دائم الربط للزمن بالأحداث حيث ترتبط أحداثا معينة بأزمنة معينة وعبر ذلك قام بالبحث عن المنطق الزمني للمفاهيم التي كانت تندرج داخل هذه السير وكان بذلك يربط باستمرار بين الحدث من خلال الخطاطة التي أسسها له وبين الزمن الخطي. كما انه كان في خلال بحثه في السيرة الشعبية كنص كبير يحتوي نصوص أصغر هي السير المنفصلة كان يبحث عن البنيات الزمنية للسير المختلفة وترتيبها داخل السيرة الكبرى أو النص

الأكبر الذي يسمى السيرة الشعبية العربية الذي كان يتم على المستوى الحكائي الخطي ومن خلال متابعه المقارنة بينه وبين الزمن التاريخي.

مما يعني أنه يختلف هنا في تعاطيه مع الزمن مع اشتغال جينيت واشتغاله هو السابق عن الزمن الذي كان يندرج ضمن البحث عن العلاقة بين زمن الحكاية الخطي وبين زمن الخطاب من خلال البحث عن العلاقات المختلفة بينهما (استباق واسترجاع ومدى وسعة وتواتر) وهو ما اشتغل مثله في كتابه خطاب الحكاية ضمن سرديات الخطاب، بينما هنا ونتيجة للانشغال المختلف الذي يحركه كان في مفهومه للزمن أقرب للسيميائيات السردية التي تبحث على مستوى الخطاب في عناصره وأحدها الزمن التي هاجسها المركزي مختلفا عن هذا. يقوم يقطين هنا باستخراج المنطق الزمني وذلك لاستنطاق البنى الزمنية الكبرى، في علاقتها بالبنى الزمنية الصغرى، باحثا باستمرار عن العلاقة بين الحدث والزمن، بينما بقت العلاقة بين الشخصيات والزمن، وكذلك العلاقة بين الزمن و الفضاء، غير مركزية، لسبب بسيط : أن منطق النص الذي يشتغل عليه، لا يتأسس عبر ذلك. ولقد حاول الباحث هنا عند طرحه لسرديات الحكاية الاهتمام بهذه المكونات، بل إن استنطاق العلاقات بين المكونات الرئيسية لبنية الحكاية سيكون احد أهم أدوات اشتغاله.

د: الفضاء : كان بحث "سعيد يقطين" عن الفضاء في السيرة الشعبية من خلال المستوى الحكائي وكان العنصر المركزي والأكثر ارتباطاً بالفضاء هو الشخصية وإن كان بالطبع هناك بحث عن العلاقة بين الفضاء والحدث من خلال تحديد فضاءات نمطية خاصة لأحداث معينة مثل فضاء المعارك وغيرها، كما أننا نجد ربط بالفضاء مع الزمن في حدود ما يقدم النص للباحث. بالطبع الفضاء لم يتم تحديده كأحد التمظهرات التي يتحقق عبرها الخطاب ولهذا لا نجد لها حضورا في اشتغالات يقطين و جينيت السابقة وإن كانت السيميائية من خلال تعاطيها مع الخطاب تجعل المكان أحد المفاصل الرئيسية الثلاثة التي يتم عبرها تحيين الخطاب وهي الممثل والزمن والفضاء. نستخلص من كل ما سبق وعبر الاشتغال المذكور أن أهم النقاط التي من الممكن أن نجدها في اشتغال يقطين السابق هي ما يلي :

-البحث عن خطاطة لبنية الحدث .

-البحث عن الشخصيات كفواعل من جهة وكعوامل من جهة أخرى. وكذلك البحث في طبيعة هذه الفواعل أو العوامل النوعية وتضادها أو تعاضدها.

- البحث عن العلاقة بين الزمن وباقي العناصر وخاصة الحدث.

-البحث عن العلاقة بين الفضاء وباقي العناصر وخاصة الشخصية.

-كل ما سبق يتمّ على مستوى الحكاية السابق الحديث عنه في السرديات.

بهذا الشكل نكون قد مررنا على أغلب التراث الخاص بالسرديات والسيميائيات السردية وكذلك على ما طرحه سعيد يقطين ضمن مشروعه الخاص بسرديات الحكاية . سنناقش في الفصل التالي المقولات السابقة وسنحاول من خلال الانطلاق من السرديات والوعي بمستويات اشتغالها وحدودها أن نمارس فعل توسيع نظري يمكننا من أن نتعاطى مع الروايات التي اخترناها مادة للاشتغال.

الفصل الثالث

رؤية الباحث النظرية ((نحو تأسيس السرديات الجديدة))

مدخل

لن نتدخل هنا فيما سنراه جاهزاً أو مكتملاً ضمن نظرية السرديات (وهو كثير بلا شك)، وسنكتفي فقط بالتدخل في الأماكن التي نعتقد أن هناك إضافة ما نريد أن نضيفها ضمن رؤى السرديات النظرية. كما سنترك التوسع والتفصيل في الموضوعات النظرية القارة أو تلك التي أضفناها ضمن كل قسم على حِده، وكذلك التوظيفات الخاصة بنا التي سنتركها في موضعها وحينها في قسم من الأقسام التالية، حيث سيكون لنا مثلاً توظيفاً مختلفاً للصيغة السردية التي ننطلق فيها من تقسيم سعيد يقطين المميز ذاته. سنترك التفصيل في ذلك لحينه وضمن كل قسم من أقسام الكتاب على حده.

مناقشة المستويات التي حددتها السرديات والسيميائيات السردية

أولا : الممارسة السردية

سننطلق من مفهوم السرد لدى جينيت الذي نسميه متبعين في ذلك يقطين

بالممارسة السردية لنجد انه ينقسم كما لدى جينيت لبعدين: بعد الوصف، وبعد السرد. وهو تقسيم يقترب جدا من تقسيم السيميائية لقضية التخطيب المكونة من الاشتغال على الحواس لتكوين الصور (وصف) ومن جهة أخرى من خلال إنتاج الثيمات بواسطة مجموعة من اللكسيمات هذا كله يندرج ضمن نشاط إظهار الممثلين والتزمين والتفضيء (السرد) وهو كله ما يندرج ضمن مستوى السرد، ومن خلال الربط بين الوصف ضمن هذا المستوى (مستوى الممارسة السردية) ومفهوم الصورة عند "كورتس" و"غريماس" ضمن مستوى الخطاب، نجد أن هناك اتفاقا بين نظريتين هامتين على أهمية الوصف وتشكل الصورة ضمن الخطاب، وعبر محور السرد أو ممارسة السارد لسرده، نجد توازيا بين ما سنتطرق له هنا وبين مستوى التخطيب لدى "غريماس" عبر ما تمت تسميته لديه بالتزمين والتفضيء وطرح الممثلين. ولعل الفارق المركزي بين الاشتغالين أن "غريماس" و"كورتس" يضعان هذه العملية كمنتهى لعمليات سابقة عبر عملية التحيين وهي التي يقومون بتسميتها سردا، ويتم الوصول لمستوى السرد لديهم من خلال التحول في البداية من المستوى العميق للسطحي، ثم من السطحي وعبر التحيين للخطاب، حيث يحتجز الحدث غالبا ليكون حاملاً للوظيفة ضمن مستوى البنية السردية السيميائية.

1) سننطلق في تقسيمنا المركزي من رؤية جينيت السابقة التي تقسم فعل السرد إلى (سرد ووصف) لنقدم من خلالها مقترحا نظريا نسعي عبره لتأطير التقنيات السردية الحديثة وجعل أفق اشتغالها (مستواه) واضحاً، وذلك من خلال الفعل الإبداعي المنجز ونؤطرها محاولين أن نُكسِبها سياقا تتحرك ضمنه، وقبل أن نحقق ذلك من المهم أن نفصّل في المكونات سابقة الذكر بشكل اكبر ليتضح لقارئنا الهاجس النظري الذي يحركنا والمنطلقات التي تجعلنا نحاول أن نرسم العلاقة بين السيميائية والسرديات ضمنها، باعتبار أن الفعل السردي المنجز أمامنا يبيح لنا عن استراتيجية اشتغال لا يمكن التغاضي عنها بل من الواجب تأطيرها.

نقاط أساسية أولى حول العلاقات الكامنة في أنظمة التلقي البشري المختلفة:

مدخل:

يتأسس الإدراك الإنساني كما سنرى في الأسطر التالية من خلال وجود فضاء أو حيز يتحرك ضمنه الدليل، سواء كان هذا الحيز حيزا إطاريا من خلال جملة تتأسس بواسطة حضور ظروف الزمان والمكان وهي تتحرك ضمن الفضاء الزماني والمكاني، أو الصور التي تشتغل على الحواس الخمسة، حيث كل المذكورات السابقة تمتلك حيزا انطلاقا من خلفية طبيعية، بينما فيما يخص باقي العلاقات التي ينشئها الدليل تتأسس من خلال ربط الدال والمدلول بواسطة علاقة ما[103]، إن اصغر صورة مدركة هي تلك التي نمّطتها السيمائيات السردية من خلال المربع السيميائي، سواء منها التي تتحرك من خلال علاقة تضاد وتناقض. أو تلك التي تتحرك من خلال علاقة استلزام بين الدال والمدلول. وسيكون بحثنا عنها على مستوى مكونات الحكاية (الحدث والشخصية والزمان والمكان) وطبيعة العلاقات التي تتم بينها.

اولاً: بخصوص الإطارات الجاهزة:

1) الإطار الوصفي: (الصورة الحواسية)

أ) مفهوم الحيز (الفضائي): ضمن الاشتغال على الحواس كل المدركات عبر الحواس تبني لذاتها داخل ذهن متلقيها فضاء ذهنيا داخلياً، وتمتلك هي في ذاتها بعدها الفضائي أو حيزاً ما توجد داخله وعبر حدود هذا الحيز يتم إدراك تلك القيمة المنبثة عبر الحواس وتتحول لها داخلياً حدود فضائية تحيط بها وتجعل لها موضعا، كما أنه بالطريقة نفسها، تمتلك كل القيم الذهنية فضاءها الحاوي لها انطلاقا من مخزنها الذي من الممكن أن نسميه موسوعة، وتتحول هذه القيمة الذهنية داخل إطارها الفضائي لتمتلك عند تشكلها معنى. حيث يصبح المعنى بهذا الشكل حاويا للدلالة أو فضاء الفكرة المتشكل داخل الذات المدركة. ففكرة الزمن تتم عبر الفضاء الزمني المحدد والموضع المكاني يدرك عبر الفضاء الذي يحتويه، وهو الحيز المكاني المحدد بينما لا يمكننا إطلاقا أن ندرك غير المؤطر أو غير المحدود. فالفضاء بحسب تعبير "هنري لوفويفر": "شيئا ذهنيا أو مكانا ذهنيا"[104] كم انه بحسب "جلبير دروان" : "شكلا قبليا ترتسم فيه كل

مسافة متخيلة" [105]وهو كما يقول "هنري لوفيفر" أيضا :"الفضاء الذي تأخذ فيه الذات وضعا لكي تتكلم عن الموضوعات التي لها غرض بها في خطابها"[106]، إننا نلاحظ من خلال كل المنقولات السابقة كيف يتحول الفضاء لبعد ذهني أو مكانا ترتسم فيه كل مسافة متخيلة أو مادة حاوية للمعارف والمعاني. إن مفهوم الفضاء كمعنى بهذا الشكل –وليس الفضاء النصي أو الفضاء الجغرافي المكاني– سيكون مادة لتحليلنا لتبدُّلات الرؤية ولموضعها لدى أي فضاء داخلي وطبيعة تحولاتها كمركز حاو للمعاني.

ب) اختلاف آثر الاشتغال على الحواس من صورة لأخرى: يختلف تأثير الأشياء المدركة عبر الحواس على متلقيها في الحياة الواقعية وكذلك التي يتم استقبالها من خلال التحاور المباشر باختلاف الحدث المصاحب لها، حيث يقول "ش.س بورس" :"...فدلالة مفهومين وإن كانت، بلا شك، مرتبطة بالأحداث الواقعية، فإنها مختلفة. وهذا ما يجعلنا نعاين كيفيات حواسية مختلفة لها درجات من الشدة مختلفة: فدوي الرعد أكثر شدة من ضجيج تصفيقات مجموعة من الأفراد، ونور قوس كهربائي أكثر شدة من نور كوكب، كما هو صحيح أيضا أن دوي الرعد أكثر شدة من نور كوكب ، وأن نور قوس كهربائي أكثر شدة من ضجيج تصفيقات مجموعة من الأفراد، وإذا كانت للكيفيات الحواسية شدتها فللأفكار، هي الأخرى ، ضرب أخر من الشدة هو : حيويتها"[107].

ندرك مما سبق أن الصور الطبيعية والأفكار المتبادلة عبر التحاور تختلف في شدة تأثيرها بحسب ما تحمله كل منهما من قدرة داخلية على الفعل في المتلقي النوعي، وبنفس الطريقة فإن الصور الحواسية التي يتم إنتاجها عبر الكتابة (النص) وكذلك الصور المفاهيمية التي تنقل قيم ذهنية انطلاقا من مفاهيم محددة، تختلف في درجة شدتها. سنبني على هذا أن كاتب النص سيستفيد من اختلاف تأثير الصورة والقيمة المنتجة فيخلق بذلك وحسب الحاجة الدرامية التي تستلتزمها اللحظة السردية درجة الشدة التي يبتغيها ويتم الاشتغال كما هو واضح على الحواس ضمن مستوى الوصف.

2) التأطير: يتحقق عبر فعل إبراز الممثلين والتزمين والتفضيئة، يتحقق للمادة السردية الموجودة في صورة خطاطة سردية التحقق، ونحن هنا مع

انشغال مختلف، سنبحث عن دور كثافة حضور المكون الزمني والمكاني والشخصية والحدث على مستوى الجملة، حيث تطرح الرؤى الحديثة في السيميائيات المختلفة طبيعة الدور الذي تلعبه عملية حضور هذه المكونات مجتمعة مؤسسة لمحكي عبر حدث تحف به أطره. إن هذا التأطير للحدث يعطي أفضل الفرص للتلقي ويصبح أداة لجعل التفعيل الذي يقوم به القارئ خارجيا (والمروي له داخليا) في أفضل حالاته، حيث يقول أيكو : "إن نصاً في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجليه) اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعِّلها المرسَلُ إليه" ويقصد بالتفعيل هنا الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على نص، ساعياً إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني، وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة" كما نجد تفسيراً للكلمة نفسها من المترجم كما يلي:"بعد تقليب اشتقاقات كلمة رَهَّنَ المقترحة لترجمة actualiser، فضّلنا استخدام اشتقاقات فعّل، لأن ما هو مفعّل يصبح راهناً، في إطار زمان ومكان"[108].إننا نلحظ تركيز "أيكو" على دور حضور الفضاء المكاني والزماني كأطر حافة بالحدث لتحقيق تفعيل المحكي وهو بالطبع هنا يقترب من الفكرة السابقة للمعنى التي قلنا أن أي معنى لا يتشكل إلا ضمن إطار وباعتبار أن الأطر الحافة بالمحكي (الحدث الذي يحدثه فاعل) هما الزمان والمكان فهما ضروريان لتيسير تلقي ذلك المحكي سواء داخليا على مستوى الخطاب أو خارجيا على المستوى النصي. ونعتقد نحن أن الترابط بين عناصر المحكي ليست فقط على المستوى السطحي للجملة وإنما على عدة مستويات مختلفة سنبحثها هنا ضمن مناقشتنا للمستويات النظرية التي سبق أن حددناها التي تخص السرديات والسيميائيات السردية. ويتم اشتغال فعل التاطير ضمن مستوى السرد.

ثانيا: العلاقة بين المكونات الحكائية ودورها في بناء حدود وتخوم المعنى

إن أيا منا لو يُعْمِلُ النظر في مكونات المربع السيميائي سيجد أنها نتيجة لطبيعة العلاقة المتكونة بين أطرافه الأربعة ينبني من علاقة مقارنة أو ارتباط (استلزام) بين شيئين، وسنجد أن تودروف يطرح رؤيته عندما يحدد الوجه البلاغي: "كل علاقة بين كلمتين موجودتين (أو أكثر) يمكن أن تصبح وجها

بلاغياً"[109] وكذلك غريماس وهو يحدد مفهومه للبنية، حيث يقول بأنها " حضور كلمتين وحضور العلاقة بينهما"[110] إن وجود العلاقة بين شيئين أو مكونين أو كلمتين يصبح هو الفعل المركزي وتنقسم هذه العلاقة كما يبدو لنا لنوعين :

1) علاقة اقتران وترابط: وهي تتحقق من خلال مفهوم أن يقتضي حدوث شيء ما حدوث شيء آخر وهو احد محاور المربع السيميائي الرئيسية. إن فعل التدليل بواسطة العلاقة التي هي الرابط المركزي بين المكونين ينتج فضاء أو حيزا إدراكيا يمكن عن طريقه إدراك المعنى وهي تشتغل هنا ضمن مستوى السرد.

2) علاقة اقتران ومقارنة: المقارنة بهذا الشكل تصبح هي أساس هذا الفعل المشكل لبنية ويمثل صلب الدلالة التي ستطرحها تلك الذات (الممثل) على المستوى الخطابي من خلال الصراع حول ثيمات محددة أو الاتفاق حولها وهي تشتغل هنا ضمن مستوى الوصف.

وينتمي مفهوم التضاد على المستوى العميق لفعل المقارنة بين مكونين كما أن مفهوم الاختلاف (الدوسوسيري) ليس إلا نتيجة لعلاقات مقارنة بين مكونين ضمن محور محدد (علاقة اللغة) ويتحقق بذلك لهما الإبراز، كذلك قضية الوصل والفصل بين موضوع الحالة وبين موضوع القيمة ضمن محور البنية السردية التي تؤسس مفهوم التحريك، إن كل تلك العلاقات الناتجة بين مكونين أثنين يتحقق لهما حدوداً ما ضمن ذهن متلقيهما، بحيث تصبح ممارسة فعل المقارنة ذلك عبارة عن طاقة خلق للحيز الإدراكي الذي يتشابه مع الحيز الإدراكي الذي تنتجه بروز الحاسة التي يتم الاشتغال عليها. كما أن مفهوم التحريك نفسه ضمن الرؤية السيميائية الذي ليس إلا عبارة عن تتابع الحالات (حيث الحالة ضمن البنية السردية تعبر عن الكينونة أو الملك) يحدث التحريك عبر التحول العكسي من موضوع القيمة بحيث تصبح هذه التحولات عبارة عن تغيرات تدرك بواسطة فعل مقارن، إي إن المقارنة هنا بين السابق و اللاحق هي أساس التلقي والوعي بالاختلاف.

وبالنسبة لنا هنا سنجعل فعلي الارتباط والمقارنة لب عملنا ضمن قضية البحث عن مستويات اشتغال التقنيات السردية. ولعل حضور الإطار التي تتحرك

فيها الأشياء التي تتم مقارنتها هو سر آثر هذا الفعل المقارن، حيث أن الفضاء أو الإطار يتم حضوره أيضا كما رأينا عند الحديث على فعل الحواس الذي يتحقق نتيجة لنمطية المعبر(الحاسة) التي يتم الاشتغال عليها، يتحقق حضور الفضاء المحيط بالقيمة المعنوية أو بالمعنى.

رؤيتنا الرئيسية في التقنيات السردية الموجود على مستوى الممارسة السردية:

1)التأطير: وهو العلاقة بين عناصر الحكاية ومقارنة فعل ظهورها على سطح الجملة لتحقيق التلقي، حيث عبر حضور تلك الإحالات التي تنتمي للخطاب وفعل المقارنة الاستدلالي يتم تفعيل الخطاب حيث تترابط عناصر المحكي (في الأحداث الخارجية) التي تحدث أمامنا التي بالطبع في السرد المكتوب، وعبر الخطابات السردية تتأسس كمادة مكتوبة والمكونة من (الحدث، الشخصية أو الفاعل، الزمان ، المكان) وينتج عن ذلك وعيا أكبر بأثر فعلها وحضورها باعتبار أن الإطار بهذا الحضور المكاني والزماني قد تمّ تفعيله.

2)البحث في العلاقة بين مكونات الحكاية: ضمن مستوى الترابط بين العناصر المكونة للحكاية الأولى أو الارتباط وهو ما يعني حدوث علاقة ترابط حدث بحدث و أي مكون مكونات الحكاية مع مكون أخر من مكونات الحكاية الأربعة، وهو ما سبق أن اشتعلنا عليه فيما سبق تحت موضوع الترهين[111] وهو فعل ترابط بين مكونات الحكاية الأربعة ويتحقق كما سنرى على عدة مستويات.

3)علاقة المقارنة أو فعل المقارنة بين شيئين على مستوى الخطاب سواء كان بين مكونات القصة أو بين قيمتين مفهوميتين، وهو فعل مقارن حر وأغلب نتاجاته (التناظر أو التضاد أو التناقض) بين أشياء تمهيدا لفعل التدليل وتكوينا للكسيمات تنتج ثيمة وهو ما سنشتغل عليه ضمن تحققه على مستوى الوصف.

4) الاشتغال على الحواس: و ذلك بالبحث عن الصورة المتشكلة وعلى أي حاسة تتشكل وضمن المتحرك أو الثابت .وهو ما سيكون تابعاً للوصف.

المقترح الأول :التقنيات السردية الحديثة ضمن بعد السرد: (السرد بين ترابط الأطر الحافة بالمحكي وكثافة حضورها)

لعله من أهم إنجازات الحساسية الجديدة وعي الكتاب بضرورة امتلاء الحدث الحاصل من خلال خلخلة التقنيات التقليدية في السرد عبر التقلبات الخطابية من جهة، ومن جهة أخرى من خلال ما يعرف بالسرد المؤطر، أو إيراد الحدث الحاصل بمصاحبة ظرفي الزمان والمكان والتلاعب بالزمن وبالصيغة السردية المستخدمة والدخول بذكاء لعمق الشخصية وتبطئة السرد وتسريعه، (وكما أسلفنا القول) ذلك "إن نصاً في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجليه) اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعِّلها "المرسَلُ إليه" ... "بعد تقليب اشتقاقات كلمة رَهَّنَ المقترحة لترجمة "Actualiser" actualiser، فضّلنا استخدام اشتقاقات فعّل، لأن ما هو مفعّل يصبح راهناً، في إطار زمان ومكان"[112]. وهي الكلمة التي سأعتمدها لتوصيف هذه الظاهرة السردية. ذلك أن ظاهرة ممارسة إحضار زمان ومكان الحدث" هي ظاهرة فنية ينزع لها الروائي عبر الراوي لخلق حضور أكثر للسرد الذي يسرده لدى المتلقي.

إننا نلحظ هنا أن التفعيل الذي يقوم به القارئ هنا يتناسب عكسيا مع قضية التحيين التي تحدث عنها سيميائيات غريماس السردية. أي إننا هنا أمام حالة التفضيء والتزمين التين نظر إليهما فرديا ضمن رؤية "غريماس" وهي تتحق مع ظهور الشخصية والحدث عبر الجملة السطحية والخطاب القريب الخطي لتحقق – بعيدا عن قوى شعرية اللغة وتداعيات الاستعارة وتهييجها لفعل الاستدلال الذهني– هي ذاتها ومن خلال هذا الترابط خلخلة للمكون السردي العادي وتقديما للمادة السردية بشكل أكثر قابلية للإدراك. وسنتابع هنا مناقشة هنرى ميتران لباختين في مبحثه الهام عن العلاقة الكرونتوبية بين الزمان والمكان، حيث يرى باختين: عدم قابلية الفصل بين الزمان والفضاء:" إن كلمة كرونوتوب مركب يشهد، هو نفسه في مورفولوجيته، على هذا الطابع الذي لا يقبل الفصل الذي يعيده باختين إلى تماسك الزمان والفضاء في العالم الواقعي وفي الإبداع الروائي. إنه أول معطى أساسي، بل هو المعطى الذي يضع التصنيفات الشكلانية لعلم السرد موضع التساؤل.". ويستخلص ميتران بعد مناقشة طويلة لرؤية باختين العميقة لقضية الكرونوتوب على المستوى الواقعي المعيشي وكذلك

الأدبي فيقول "بيد أنه إذا كان لمصطلح الكرونوتوب معنى وفائدة، فإنهما يوجدان ربما في تحديده السردي وفي تعالقه مع المكونات الأخرى للبرنامج السردي، يعني نظام الشخصيات ومنطق الحدث .action ولا أستطيع –يقول هنري ميتران– أن أذهب بعيدا في هذا الاتجاه، أكتفي بوضع فرضية للبحث، في إطار تمديد تدريس باختين، فحواها أنه توجد الكرونوتوبات بمقدار الشخصيات وأن كل مرحلة متكاملة في المحكي تؤسس كرونوتوبها الخاص"[113]

ويضيف قائلاً "هكذا يستحق مصطلح الكرونوتوب إذن أن يكون مفهوما سيميائيا بما أنه ليس كذلك في كتاب باختين (علم الجمال ونظرية الرواية). إنها مرحلة ضرورية في اتجاه دراسة بلاغية وأسلوبية للكيفية التي يصير بها الزمان والفضاء معا ملفوظين وقابلين للإدراك من طرف القارئ"[114].

أي أن ميتران نفسه يؤكد هنا على ضرورة متابعة حركة الزمان والمكان المترابطة – كرونوتوبياً– داخل النسيج السردي واستخلاص حركتهما، وأُضيف هنا انه أيضا واستكمالا للدائرة ذاتها: من المهم متابعة حركة الحدث والشخصية أيضا معهما لكي تتأسس رؤية بلاغية لحركة المكونات الحكائية الأربعة (حدث ، شخصية ، زمان، مكان) داخل النسيج السردي.

وسنجد أيضا توصيفاً مهماً لدور حضور الزمان والمكان لدي "ج.ب.جولدنستين" حيث يقول: "ولا تعدم معظم الروايات التصويرية ما ينبه قارئها إلى مكان الحدث فيها وزمنه... فالكاتب يحرص على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد روايته إطاراً زمكانياً ذلك أن الروائي أكثر تنبهاً إلى العلاقات التي توجد بين الشخوص التي يبدع، والعالم الروائي الذي يحيط بهم، فهو يقيم الديكور الذي يتحرك داخله أبطاله لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جيدة "[115]

أي أنه من أساسيات الممارسة السردية حضور الحدث مؤطراً بزمانه ومكانه الحاصل فيه.

أولا :مفهوم التاطير (كثافة حضور الأطر الحافة بالمحكي)

نقصد بالتأطير حضور مكونات الحكاية الكلية أو أغلبها باستمرار على

مستوى الجملة السطحي (ضمن مستوى الخطاب بمفهوم السرديات)، إن تأطير الحدث بظرفي الزمان و المكان يؤدي دورا استراتيجيا في السيطرة على المروي له، ذلك انه كما ذكر "أيكو" سابقا يحتاج المروي له وخلفه القارئ لهذه الإطارات لتفعيل الحدث. ويتوازي فعل التأطير أو تكثيف حضور مكونات القصة على مستوى الجملة، مع الاشتغال على الحواس غير البصرية أو البصرية لتشكيل الصور وهو ما سنتابعه ضمن بحثنا في الوصف. والتأطير وهو النهج الخطابي الأكثر شيوعا لدى كتاب الحساسية الجديدة، ويمثل طاقة فعل مميزة استفاد منها بقوة الكتّاب الجدد ونجده في أعمال "الكوني" و"الغيطاني" و"الخراط" و "الفقيه" وغيرهم. وسنقوم بدراسته هنا في رواية آخر سلالة عائلة البحاّر وكذلك في رواية رقصة الطائر المذبوح ضمن القسم الخامس (الممارسة السردية).

ثانياً : ترابط الأطر الحافة بالمحكي أو ما عرَّفناه بمفهوم بالترهين

نقصد بالترهين حضور اثنين أو أكثر من مكونات الحكاية :"حدث، شخصية، زمان، مكان" على المستوى السطحي للجملة أو (التمفصل) المحدد مترابطين أو متعالقين بشكل من الأشكال، خالقة بذلك انعكاساً (محدوداً أو كبيراً) للفضاء المكاني (عبر المؤشر المكاني)، وللفضاء الزماني(عبر المؤشر الزمني)، مع الشخصية أو الشخصيات والفعل أو الحدث.

إن ترهين هذه المكونات لبعضها البعض، على المستوى المذكور فاعل منبهٌ مستمر ومُفَعِّلٌ للخطاب ومُمَكِن للتشخيص من أن يكون على الوجه الأفضل.

قمنا هنا بعمل آلية إجرائية بسيطة وذلك بطرح كافة الفرص المتاحة للترابط بين كلاً من تلك المكونات–الأربعة – وجعلناها مادة انطلقنا من خلالها لتقطيع نصوص روائية نعتقد أنه قد تمّ فيها توظيف هذه الظاهرة الفنية التي سنسميها تميِّزا لها بالترهين، ولقد تابعنا –في مبحث خاص – على مستوى الصيغة البلاغية (التشبيه والاستعارة) من خلال وصف أو تشخيص يتم فيه الربط بين أثنين من مكونات الحكاية الأربعة وكذلك على مستوى البنية العميقة لرؤية الشخصيات ولرؤية الراوي ولقد وجدنا في ثلاثية الفقيه[116] مادة خام جيدة

للترهين على مستوى الصيغة، وفي رواية "إبراهيم الكوني" "التبر"[117]ورواية "جمال الغيطاني" "دنا فتدلى"[118] مادة جيدة للتأطير كما تتميز رواية الغيطاني دنا فتدلى وأغلب أعمال "جمال الغيطاني" الحديثة بحضور مكوني الزمان والمكان مترابطين داخل ذهنية الشخصية وهو ما أسميناه بالترهين على مستوى المفاهيم، ثم على المستوى العميق، عندما تصير هذه المفاهيم مادة لكل رؤية الخطاب الروائي كما وجدنا من أعمال الشباب من تنطوي أعماله على مثل هذا النوع من الترهين، إذ وجدناه في رواية "إبراهيم المنصوري" "كما يليق بمغربية"[119] حيث يحدث الترابط باستمرار داخل الرواية بين القمة والقاع أو بين والد الشخصية المركزية وبين الملك. الذي نعتقد انه من أهم الملامح الجديدة للخطاب الروائي المعاصر عربياً وعالمياً. أخيرا هنا سنطرح خلاصة لرؤيتنا في مستويات الترابط سابقة الذكر، التي بحكم طبيعة التعالق بينها تحقق فعل تنبيه استراتيجي للمتلقي أو المروي له داخل الخطاب.

المقترح الثاني التقنيات السردية الحديثة ضمن بعد الوصف (الوصف بين الأشتغال على الحواس وفعل المقارنة الوصفي) :

الرواية ومستوى الوصف

بإمكاننا أن نلاحظ حركة جديدة ضمن الأعمال الروائية على المستوى الحواسي ضمن الوصف أو الحواس كممرات يتم تشكيل الصورة عبرها، وكذلك من خلال الاشتغال على الوصف المقارن لشيئين أو مكونين من مكونات الحكاية أو أكثر مترابطين.

أي أننا هنا ونحن نتحدث عن مستوى الممارسة السردية لا يهمنا السرد بمفهوم جينيت سابقاً وكذلك الوصف من حيث هو استقصائي أو انتقائي ولا تهمنا شجرة الوصف بتعبير (ريكاردو)[120]، وإنما ندخل لهما من خلال رؤية تعتمد على الملاحظة الأولى عند الدخول لمستوى الوصف التي تحدد بأن الصور المدركة وكذلك المفاهيم تختلف في فعلها من واحدة لأخرى، كما نذكر بالملاحظة الثانية التي ذكرنا فيها أن إدراكنا للموصوفات ولكل ما هو أمامنا

يتم عبر الفضاء الحاوي لتلك الأشياء ونحن نذكر هنا بأن الاشتغال على حاسة واضحة لتشكيل صورة يمثل بشكل ما نوعا من التأطير لتلك الصورة بحيث تتحول انطلاقا من فضاء الحاسة الذي يحتويها (بصرية أو سمعية أو شمية أو لمسية أو تذوقية) مالكة لحدود قابلة بها أن تدرك بشكل أكثر وضوحا من قبلنا كمروي لهم أو كمتلقين. أي إننا نحدد بأن أحد أهم مصادر الفعل ضمن الوصف هو وضع الحواس التي يتم عبرها التصوير والوصف كما نجد أن الرواية الحديثة قد تميزت بتحول الوصف من الثابت للمتحرك من جهة، وتحوله (أي الوصف) ليصبح مادة للتعبير عن الرؤية – وهو ما سنناقشه فيما يخص الرؤية- ويمكننا أن نستنبط مادة تصبح آلية إجرائية لمتابعة استراتيجية الخطاب الروائي بشكل أكثر وضوحا، وللبحث ضمن الخطابات الجديدة عن أسرار الجمال والفعل لكامنة فيها.

عن الوصف وتعريفه

تعرف "سيزا قاسم" الوصف كما يلي:

"فالوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين. فيمكن القول أنه لون من التصوير، ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان الظلال. ولكن ليست هذه هي العناصر الحسية الوحيدة المكونة للعالم الخارجي ...فإن اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي أنه إيحاء لانهائي يتجاوز الصورة المرئية، ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات ..."[121].
ويرى حسن البحراوي في الوصف :"فالوصف كما يقال هو الذي يجعلنا نرى الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية التي هي وظيفة إدراكية مباشرة في المرتبة الأولى، فمن المعروف أنه يقوم أساساً على الحواس، إذ هي التي تساعد على توسيع مجال الرؤية بإشراك السمع واللمس والحركة بل والشم وقبل كل شيء الرؤية البصرية". [122]ويرى محمد برادة أن "الوصف في الرواية ليس بالضرورة بصرياً محضاً، بل غالباً ما يمزج بين الحواس رغم صعوبة وصف ما يتصل بالشم

والسمع والذوق واللمس، ولكن مع ذلك نجد نصوصاً كثيرة تجمع بين عدة حواس في الوصف الروائي... على هذا الأساس الفريد يمكن القول أن الوصف في الرواية تَخلَّص من وهم الاستنساخ والمحاكاة المتقصية الشاملة، إلى تفريد النظر إلى الأشياء والعالم وتحوير الواقع تحويراً يُلوِّنه بخصوصية الذات المبصرة، الواصفة"[123]. أي ان المصفي الرئيسي والمميز حسب رؤية "سيزا قاسم" و"البحراوي" و"برادة" هي الحواس عبر عملية التصوير التي تشتغل عليها كلها. ولنتابع هنا رؤية نقدية لـ"محمد بن الامين" في رواية "شرف" لصنع الله إبراهيم:

"فهذا الأسلوب في استحضار الروائح كفيل باستجماع تركيز القارئ/المشاهد، علاوة على أنه يزيد الفعالية السردية للغة السينمائية، وذلك عندما تتعاضد حواس الرؤية واللمس والشم، فضلاً عن السمع، في تمثل المشهد الإحساس بدراميته، وهذا الأسلوب من الجوانب التي ركز عليها "ج.جينيت" في تحليله لرواية "بروست" بحثاً عن الزمن الضائع في كتابه خطاب الحكاية، حيث حلل طبيعة تصوير الرواية للروائح والأذواق والطعم". [124]

الوصف بين (الاشتغال على الحواس) وفعل المقارنة التدليلي:

يعرف كورتس التصوير قائلاً :"نطلق لفظ "التصويري" (le figuratif) على كل مدلول وكل مضمون للسان طبيعي، وبشكل أوسع، على كل نسق تمثيلي (بصري مثلا) يمتلك معادلا على مستوى الدال (التعبير) في العالم الطبيعي والواقع المدرك. وبناء عليه، فإن كل ما يعود داخل كون خطابي معين (لفظي أو غير لفظي) إلى إحدى الحواس الخمس التقليدية: البصر، السمع، الشم، الذوق، اللمس، وباختصار كل ما يدخل ضمن إدراك العالم الخارجي، نطلق عليه التصويري".[125] ويطرح "امبرتو أيكو" رؤية "برس" في موضوع مقارب من الذي نحن بصدده كما يلي" والحال أن "بيرس" يفصح، بوضوح، عن أن السمات حتى ولو كانت صفات، فإنه لا يسعها أن تكون أوصافاً أولية خالصة. ولما كانت الأولى "عامة" فإن الإحساس بالأحمر لن يعدو كونه محسوساً به، وهو لن يكون رئاية محضة، وهذه المحسوسية تعني بنياناً إحساسياً، أي ذلك "الوصف الذي يباشره الذهن في شأن حواس جلية". ومن أجل أن يتحصل لنا بنيان ذهني، ينبغي لنا أن نمر من محض

المحسوس باعتباره تصديقاً، إلى الحكم ألإحساسي الذي يتشكل من واقعة خام هي التعبير المباشر"[126]. ونؤكد هنا أننا من خلال الملاحظة الأولى: رأينا ميلاً خاصاُ لدى بعض الروائيين للاشتغال على الحواس والوصف من خلالها كمجاري أو معابر يتم عبرها ممارسة فعل الوصف.

ونجد صلاح الدين بوجاه هنا يقترح على الناقد طريقة ممارسته لفعله التحليلي لهذا الاشتغال:

"...وللدارس أن يستخلص من خلال ذلك كيفية تقطيع الروائي للواقع وكيفية تعامله مع الأشياء وسبل تيسير هذا التعامل. فينظر في فعل الحواس باعتبارها منافذ تيسر الصلة بين الذات والأشياء. فيقارن بينها ويسبر أغوار تآلفها واختلافها عسى أن يظفر بما يعمق معرفته بالنص والكاتب والمجتمع، ويقتفي أثر ذاكرة الراوي لحظة استقصائها لِبُرَهِ الماضي ويصاحبه أوان قفزات خياله نحو آتٍ ممكن التحقيق؛ بل ويتوقف لدى المجازات والتشابيه والاستعارات التي مكنته من المزج بين المحسوس والمجرد بإسناد أحدهما إلى الآخر عبر المُتاحات اللغوية الممكنة. فيتأمل عبر ذلك جميعه خصائص المفهوم الذي ينيطه الراوي– والكاتب من ورائه– بالأشياء"[127]. ذلك انه وكما قال "كورتس": "فالتصويري له علاقة بالعالم الخارجي، بالذي ندركه من خلال الحواس، أما الثيمي فيتعلق بالعالم الداخلي، بالبناءات الذهنية الخالصة، مع كل التنويعات المفهومية المكونة لها" [128]. ونحن هنا نرغب أن ندرك كيف يشتغل الروائي عبر ذلك العالم الخارجي المنعكس طبيعياً في وعى المتلقي ليركب من خلاله ويسرد مادته السردية، نرغب في ذلك من خلال المادة السردية التي أمامنا وليس من خلال مادة الوجود الخارجية سنتابع الأسئلة: عبر أي الحواس سيكون اشتغال الروائي؟ وما نوع الصورة المتشكلة هي ثابثة أو متحركة؟ ، وبخصوص تلك الصورة هل تبدو منطقية قابلة للتحقق واقعياً أم أنها غير منطقية؟ وما مدى التداخل بين تلك الصورة وبين أجناساً من التعبير أخرى تقترب هي ذاتها من الصورة مثل السينما والرسم والتشكيل؟.

سنلحظ أن هناك تطويراً متميزاً في هذا الاشتغال لدى بعض الروائيين العرب سواء المخضرمين أو من الشباب، وهو ما أنوجد في الرواية الأوربية منذ زمن،

وقبل أن أنطلق فيما تحدثت عنه قبل قليل لنعود قليلاً ونتابع ضمن قسم الممارسة السردية الألية إجرائية المقترحة للتعاطي مع موضوع الحواس

المفهوم والقيمة الداخلية : بقدر ما تمارس المكونات الخارجية فعلها علينا وتتبجس منتصبة أمام مؤسسة حواسنا، تمارس كذلك المفاهيم والقيم والصور الذهنية عبر سيناريوهات قارة وموسوعة جاهزة للمعاضدة، تمارس حضورها كقيم ذات دلالات خاصة تحقق على المستوى الشفوي عبر المحاورة أو أي سبل التواصل بين الأفراد أو التفكير الشخصي، وعلى المستوى المكتوب عبر المكتوب سواء كان تحاوراً أو صورة ذهنية محددة عبر قيم متداولة سواء كانت قيم دينية أو اجتماعية أو ثقافية ونمفصل هذه الصور الذهنية بحسب مستويين :

1 : تقسيم الصور انطلاقا من طبيعة الإحالة أي درجة الرمزية التي تحتويها تعبيرية الصورة الذهنية. فهي تتحرك بين الواقعي والمباشر عبر القيم المتفق عليها والمنتهية والمنفتحة رمزيا حتى تصبح الصورة الذهنية بدون معنى.

2 : تقسيم الصور انطلاقا من إحالاتها هذه الصور الذهنية لقسمين هامين :

أ – صور تعكس قيمة ذهنية حاضرة عند التفكير عبر السرد بحيث يتشكل إطارها المحيط بها أمامنا[129]، وتتشكل فكريا أمامنا داخل ذهن الشخصية أو الراوي عبر مرجعيتها الحاضرة ويتشكل إطارها عبر ذهن الراوي أو احد الشخصيات التي تتم عبرها الرؤية.

ب – صورة تنعكس من خلال قيم ومفاهيم بعيدة، وتنعكس من خلال التفكير وعبر الموسوعة الحاوية لها. [130]

عن الوصف المقارن

يتحقق عبر فعل السرد (خصوصا الاشتغالات الحديثة منه) ظهور طاقات فعل جديدة ومتميزة لتقديم المادة السردية، وتحتاج هذه الاشتغالات الجديدة إلى رؤية نظرية تواكبها وتضع لها إطارها الذي تشتغل ضمنه وكذلك حدودها، ونحن هنا انطلاقا من اشتغالنا بالسرديات كعلوم ورغبتنا في توسيع

دائرة الرؤية النظرية والقدرات التي تمتلكها، نطرح رؤيتنا في الوصف المقارن كطاقة فعل ضمن مستوى الوصف تتجاور مع فعل الأشتغال على الحواس وذلك ما نضمه للترهين والتأطير، بحيث تتحول المجموعة كلها لرؤية تحاول ان تجعل حدود الأشتغالات سابقة الذكر حاضرة وواضحة وبينة.

مفهوم الوصف المقارن :

يحدث بوجود علاقة مقارنة ضمن مستوى الوصف بين أي من مكونات الحكاية، وسيكون بحثنا لهذا المفهوم العميق في التدليل على عدة مستويات، فهو سيكون ضمن بحثنا هنا عن التقنيات السردية، وكذلك ضمن تحليلنا للمستوى النصي ومستوى الحكاية، حيث يحدث الترابط بين عناصر الحكاية المختلفة أو من الفواعل بواسطة عمليات وصف فيها ربط من خلال المقارنة التي غالبا ما تكون محكومة بمفهوم وقيم المربع السيميائي المشتغل في المنطقة العميقة لدى غريماس (التضاد والتناقض والأقتضاء).

مكونات الوصف المقارن

يحدث الوصف المقارن بين شيئين أو مكونين بحيث يشعرنا فعل الوصف الذي يمارسه الراوي بوجود علاقة خاصة بينهما، إن هذه العلاقة في مجملها لن تخرج عن المربع السيمائي الذي سبق أن تحدثنا أنه ينتمي للمستوى العميق ضمن رؤية السيميائيات السردية، فسيكون فعل اشتغالنا هنا هو عملية تحديد للعلاقات التي تنتج من خلال هذا النمط سواء كانت مكونات هذه العلاقات (مواضيع المقارنة) متجاورة أو متباعدة في موضعها النصي.

يحدث هذا الوصف المقارن كما أسلفنا ضمن مستوى الممارسة السردية و التي ليس إلا حركة خاصة ضمن مستوى الخطاب نقوم من خلالها بمتابعة تلك الحركة البلاغية التي ينتجها ذلك الراوي القائم بفعل إنتاج الخطاب السردي. سنحاول من خلال الاشتغال المباشر على رواية (آخر سلالة عائلة البحّار) أن نضع قانون يحكم هذه العلاقة التي لا زالت تتشكل أمامنا.

أخيراً المنطلق الرئيسي لهذه الرؤية في كل الاشتغالات السابقة هو وعينا بدور ممارسة تنبيه المروي له (من خلال الربط الذي نراه فعلاً استراتيجيا) في تمكين الروائي من تفعيل المنطقة التي يريد وجعل التوتر الدرامي عاليا متى يشاء، وكذلك تمكينه من خلق عوالم تنتهج مسارات يستطيع هذا عقل المتلقي أن يدركها، ذلك أن مسارات المربع السيميائي قبل أن تكون أدوات مكونة لنموذج خاص هي مسارات منطقية يسلكها الفكر في فعل التعقل الذي ليس في حقيقته إلا الفعل المركزي ضمن نشاط التلقي.

ثانيا: مستوى الخطاب لدى جينيت ويقطين وسيميائيات غريماس وكورتس

ليس لدينا ما نضيف من قول بخصوص مستوى الخطاب – الذي يعتبره جينيت : خطاب الحكاية ويعتبره يقطين الخطاب ويعتبره "غريماس" كما أسلفنا خطابا من زاوية أخرى – سبق أن قارنا بينه وبين الممارسة الوصفية لدى جينيت– إلا في إطار ما طرحه يقطين، فتقسيم يقطين للخطاب كما طرحناه يعد تقسيماً مثالياً إلى حد كبير باستثناء قضية التبئير حيث يحدد ضمن التبئير العلاقة باستمرار بين المبئر والمبأر ونضع نحن مقترحات مختلفة ننطلق فيها من مفهوم التفضيء سابق الذكر ومن ملاحظة بسيطة، كنا قد تطرقنا لها ضمن الملاحظات السابقة، تتعلق بفضائية الفكر الإنساني لنطرح عبر كذلك أن كل بنية دلالية تمتلك موضعها وفضاءها ضمن فكرنا مثلما تمتلك العلامة الايقونية ذلك. إننا هنا ونحن نحدد هذا المبدأ الهام نحدد بأن كل كلمة كتبت في العمل الروائي لا بد لكي تدرك أن تشكل داخل ذهن قارئها موضعها، أي أن تشكل المعنى يتم عبر حدوث فضاء للمعنى داخل الذهن، وتختلف تأثيرات الصور والمعاني باختلاف المادة التي تتلقاها حواسنا، أو باختلاف المعاني التي نحال عليها، فمن خلال الموسوعة الشخصية التي ينطلق منها كلٌ منا سيصير ممكنا أن نفك شفرة كل السيناريوهات التي تتم أمامنا، ويبقى التأثير الفاعل للصور وللسرد بحسب الأطر الحافة كما حددنا سابقاً في جانب السرد وبحسب الحاسة أو الحواس التي يتم الاشتغال عليها، وكذلك بحسب الروابط الخفية التي تربط بين مكونات مستوى الحكاية، كما أن قوى أخرى تضاف إلى كل ذلك وهي قوى شعرية اللغة وطبيعة الاستعارة ونوع الرؤية.

ونحن هنا عبر الدراسة الإجرائية نحاول متابعة مستويين مهمين من مستويات التعاطي مع الفضائية كرؤية أو كبديل عن التبئير عند يقطين، وعن الرؤية والتبئير والمسافة عند جينيت وذلك من خلال ثلاثة محاور :

مفهومنا للرؤية:

1 :انواع الرؤيات: تتبدل الرؤية من رؤية لأخرى عبر ثلاثة أنواع من الرؤيات هي كما يلي:

أ : رؤية مباشرة : تنقل فيها لنا صورة خارجية عبر الحواس أو مفاهيم داخلية من خلال الراوي العليم أو الحديث الشخصي المباشر للراوي.

ب: رؤية غير مباشرة خارجية: وهي التي يتم فيها التصوير الخارجي الذي لا يعكس أي فكرة داخلية باستثناء الخارجي.

ج: رؤية غير مباشرة داخلية : التي ينعكس من خلالها لنا عبر الراوي، بأي ضمير من الضمائر، وعي الشخصيات.

2: الموضع الذي تتم منه الرؤية : نفصل هنا موضع الرؤية من خلال مستويين وهما كما يلي :

أ : مستوى الشخصية التي يتم **عبورها** لطرح الرؤية : وهي الشخصية التي يتم من خلال طرح رؤيتها عبر الخطاب–إن كانت الرؤية تعكس فضاء احد الشخصيات الداخلي–أو الشخصية التي يتم عبر فضاءها الشخصي الداخلي متابعة الحدث ووصف الموصوفات وتأطير الحوارات وتلوين السرد وطرح المفاهيم ومتابعة التنقل عبر الروي من فضاء شخصي لآخر.

ب : الزاوية التي يتم من خلالها تصوير الصور أو تشكيل المحكي أو نقل القيمة والمفهوم:

أي هنا نسأل : من أي زاوية تتم الرؤية؟ وتبدو هنا الزاوية قريبة من مفهوم

عدسة الكاميرا في التصوير المرئي والزاوية التي يعطيها لها الراوي وخلفه الروائي، لنقل صورة خاصة تعبر عن رؤية من خلال تموقع الكاميرا المذكور، وجماليات تحولاتها من أعلى لأسفل ومن قريب لبعيد.

ونحن هنا نذكِّر بأننا نتحرر من كل القيود السابقة التي طرحتها نظريات السرد والسيميائيات السردية في جانب الرؤية ذلك انه كما أسلفنا في بداية البحث ما نراه يتعارض في اعتقادنا مع تأسيس المنهج السردي من خلال اللسان والبحث من خلال المحايثة والتجلي إنا نقترب من حيث لا نقصد من مفهوم الموضوع لدى بورس كمادة لتحليلنا للخطاب باعتبار تعريفه له يغطي كافة جوانب الموضوع التي نعتقد انه يمتلكها[131]. ونحن بهذا نتخلص من الداخلي والخارجي لدى جينيت وكذلك نتخلص من تحديدات يقطين للرؤية بأنها جواني وبراني أو داخلي وخارجي.

3) موضع الرؤية أو المكان الذي يتم تصويره سواء كان ذلك قيمة ذهنية داخلية أو مرئي موصوف عبر الحواس أو حكي يتم في فضاء مكاني وزمان محدد.

بهذا الشكل تصبح عملية تلقي النصوص التي تتحرك فيها الرؤية من مكان لأخر وعبر رؤية نوعية متبدلة تصبح متعة حقيقية لأننا نقبض على الروائي وراويه داخليا وهما في لحظة ممارسة أحد اعقد تلاعباتهم للسيطرة على المروي لهم والقراء.

مفهومنا للتعاطي مع الزمن والصيغة السردية ومستوى الخطاب لدى السرديات

نؤكد هنا على أنه ليس لدينا ما نضيفه بخصوص تمظهري الزمن والصيغة السردية حيث أن الزمن كما حدده جينيت يعتبر في نظرنا مادة جاهزة متفق عليها تنزع شيئا ما للجمالي –من خلال اهتمامه الخاص بقضية التواتري ضمن السرد البروستي[132]– وأنا أميل للتعاطي معه بحكم بحثي عن استراتيجيات الفعل ذات البعد الجمالي التي تمارس فعل شدها للمتلقي وقبله المروي له وإن كنا سنوظف التواتري على مستوى الجملة مع مكونات فعل الإيقاع (المشهد،

التلخيص، الوقفة الوصفية) وسنضيف لهم أيضا تقنية جديدة هي السرد اللازمني، الذي بدل أن يتحقق ضمن الوصف يتحقق من خلال خرق الخطاب السردي بخطاب تأملي لا يعتمد السرد لفعله ولكن التأمل الفكري.

كما نعتقد أن تقسيمات يقطين للصيغة السردية تعتبر مثالية. حيث أن العناصر المكونة لأنماط الصيغ السردية التي حددها متجاورة وغير متقاطعة وتغطي كل أنواع الصيغ السردية المستخدمة، ولعل الشيء الوحيد الذي قد أختلف فيه مع يقطين هي قضية توظيف هذه الصيغ فبدل البحث عن البنية الناتجة عن توظيف أنماط من الصيغ متعددة ضمن الخطاب الكلي كما يمارس يقطين في تحليله للرواية العربية، من الممكن للباحث أن يتابع جمالية تبديل أنماط الصيغ السردية ضمن الخطاب من صيغة لأخرى عبر تتالي الخطاب الروائي (وهو بذلك يدرك استراتيجية الخطاب الروائي الذي يدرس) وكذلك عبر الربط بين عملية الانتقال واللحظة السردية ضمن الخطاب.

أما فيما يخص الخطاب بحسب مفهوم السيميائيات السردية فقد سبق لنا في الممارسة السردية أن استعنا بتقسيم السيميائيات السردية في التعاطي مع الصورة التي تقدم توصيفا جيدا للظاهرة الخطابية وإن كنت بالطبع احمل منطلقات مختلفة مما يجعني غير قادر على الاستفادة من المستوى المحايث العميق ولا المستوى السطحي ولا من قضية الخطاطة السردية ضمن نفس مستواهم السيميائي ذلك، ولكن من خلال توظيف تلك العلاقات ضمن المستوى النصي وضمن مستوى سرديات الحكاية.

ثالثا مستوى سرديات الحكاية :

تأسست السرديات وكانت هناك دائماً إشكالية مهمة وهي عدم وجود سرديات أو علوم سرد خاصة بمستوى الحكاية الأولى وما نسميها أحيانا مستوى القصة، و أكتفت السرديات المذكورة سابقاً بالاهتمام بالخطاب الروائي في صورته المنجزة نهائياً ومتابعة طبيعة تمفصلاته الزمنية والصيغية وكذلك طبيعة الرؤية التي تمت داخله واستمرت السرديات كذلك حتى عندما تطورت من خلال انفتاحها وتحولها من الخطابي للنصي عبر منجزات "جوليا كريستيفا"

وتودروف ثم الكتابات الأخيرة لجينيت[133]، حيث لم يكن هناك اهتمام بمستوى الحكاية الأولى التي يتشكل بموجبها الخطاب وينتج الكاتب نصه، بل أن جينيت أعتبر (الشخصية) خارجة عن نطاق علوم السرد[134]، ولم نجد اشتغال من السرديات العربية مع مستوى القصة (الحكاية الأولى) إلا لدى يقطين في اشتغاله في قال الراوي والكلام والخبر من خلال عمله على السيرة الشعبية، ونحن هنا نعتقد أن البحث السردي قد خسر الكثير بابتعاده عن مستوى القصة التأسيسية، ذلك أن عملية الترابط بين العناصر المختلفة وتشكيلاتها المختلفة وكذلك بنية الحدث التي تتميز بتبدل نمطي مستمر، كل ذلك كان يجب أن يكون مشجعا للبحث في هذه البنية وخاصة من زاوية جمالية وأتساق مكونات بناءها.

كما أن السيميائيات السردية وهي تحدد المنطق الذي تتحرك به الخطاطة السردية كانت قريبة من هذا الاشتغال ولكن بقى الهواجس التي تحرك المشتغلين بها مختلفة عن الهواجس التي تحركنا. وسنستفيد بلا شك من مفهوم العلاقة بين المكونات التي أنتجها المربع السردي عند بحثنا على العلاقات ضمن مستوى الحكاية الأولى بحيث تصبح علاقات التضاد والتناظر والتناقض منطلقا مهما لبحثنا عن مكونات أو بنية تلك الحكاية الغائبة، ويظل في نهاية الأمر الباب مفتوح لمزيد من التراكم ضمن هذا الموضوع الذي نطرقه دون أن نجد تأسيس سابق (يتحرك من نفس منطلقاتنا) لنستفيد منه.

سنستفيد من اشتغال يقطين في قال الراوي بشكل جزئي في اشتغالنا للبحث ضمن سرديات الحكاية ولكن منطلقنا المركزي سيكون المستوى العميق لرؤية السيميائيات السردية، حيث المربع السيميائي مع رؤية السرديات المركزي في مكونات الحكاية الأربعة، بحيث يصبح فعل المربع السيميائي ليس مركزيا كما تمارسه اشتغالات السيميائيات السردية، ولكن تمهيدا لاكتشاف طبيعة العلاقة بين المكونات السردية من خلال منظور سيميائي بحثا عن البنية التي تندس داخل تلك الحكاية.

مستوى النص:

كما سبق أن أسلفنا يحدث الاشتغال ضمن مستوى النص في السرديات خارجيا من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ، بحيث تصبح المادة المستهدفة

بالاشتغال مادة متناوبة بين الداخل والخارج بحيث يتحقق بذلك لنا وعيا بطبيعة التفاعل الذي يقيمه النص مع نصوص سابقة .

سننطلق في اشتغالنا على التفاعل النصي من خلال نفس رؤية يقطين وجينيت، إذ ليس هناك أي تحفظ على مفاهيم يقطين في التفاعل النصي، ومن خلال المحاور الرئيسية الثلاثة وهي (المناصة، والميتانصية فيما التناص سنتركه حسب ظهوره مع المكونين السابقين) وسنشرح ضمن كل قسم على حِده التفصيل في الأدوات الإجرائية للرؤى النظرية السابقة. وسنشتغل على البنية السوسيونصية من خلال التنظيرات التأسيسية لسعيد يقطين وسترد ضمن القسم الثاني الخاص بسرديات النص بينما سنترك الحديث عن (جامع النص والمتعاليات النصية) بالكامل ضمن القسم السادس من هذا المبحث الذي سيكون خاصا بسرديات الأجناس حيث سيكون الاشتغال المركزي ضمنه متابعة مفاهيم التعالي النصي والبحث عن الخطابات المتعالية وتداخل الأجناس الأدبية، وهو موضوع يقترب من المفهوم الذي عرفه محمد مفتاح بالنصنصة [135]أو بالذي اشتغل عليه سعيد يقطين تحت أسم الطبقات النصية[136].

[1] جيرار جينيت /خطاب الحكي الجديد/ترجمة محمد معتصم/المركز الثقافي العربي/ط.2000/1.م/ص:17/16:

حيث يعرف مبرر تسمية هذا العلم بالسرديات :"...وبذلك يبقي هذا المصطلح ملكاً مؤقتاً لمحللي النمط السردي وحدهم. ويبدو لي هذا الحصر مشروعاً على الأجمال مادامت خصوصية النمط السردي الوحيدة تكمن في نمطه وليس في مضمونه، الذي يمكن أن يتكيف جيداً مع تمثيل مسرحي أو خطي أو غيره.

[2] عبد العزيز حمودة /المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)/سلسلة عالم المعرفة – الكويت/ ط.1998/1.م/ص159.ص161.

[3] عبدالعزيز حمود/ المرايا المحدبة / ص 163-164.

[4] سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي/ المركز الثقافي العربي/ط:2/ 1993.م

[5] عبد السلام المسدي /الأسلوب والأسلوبية (نحو بديل السني في نقد الآدب)/الدار العربية للكتاب /ط.1977/1.ص186.

[6] رامان سلدن / النظرية الأدبية المعاصرة- ترجمة جابر عصفور/ سلسلة عالم المعرفة- الكويت/ ط.1 /ص23.

[7] محمد عزام /تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة/إصدارات إتحاد الكتاب العرب/ ط:2003/1./ ص13.

[8] سعيد بنكراد /السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/منشورات الزمان/2003.م /الفصل الأول

[9] P . Ricoeur : Le récit de fiction ,in La narrativité, ouvrage collectif, éd centre d'histoire des sciences et des doctrines , Paris, 1980 , p. 29

نقلاً عن : سعيد بنكراد /السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها.

[10] سعيد بنكراد/السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها /ص:31

[11] حميد الحميداني/ بنية النص السردي، ط.3/ 2000م/ المركز الثقافي العربي/ ص24.

[12] Levis –Strauss (Claude) : Anthropologie structurale deux . èd . plon , 1973 P :161

نقلاً عن :سعيد بنكراد/السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/الفصل الأول

[13] المرجع نفسه ص:162

[14] سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي /ص:29

[15] محمد عزام / تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة / ص13-14.

[16] المرجع نفسه / ص:162.

[17] عدنان حسين قاسم/ الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي/الدار العربية للنشر والتوزيع/2006.م/ ص37.

[18] محمد عزام / تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة –ص26.

[19] عبدالعزيز حمود/ المرايا المحدبة /ص157.

[20] عبدالعزيز حمود/ المرايا المحدبة /ص162.

[21] رشيد بن مالك /مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/مجلة البحرين الثقافية/عدد:4/ص:200-211.

[22] أحمد يوسف/ تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائية /مجلة نزوى/ عدد 38

[23] المرجع نفسه.

[24] عبدالحفيظ محفوظ/مفهوم الدليل وما فوق الدليل في النظريات السيميائية/ موقع دروب على العنوان التالي :

http://www.doroob.com/?p=11806

[25] أحمد الفوحي/من مقدمة ترجمة لمقال لغريماس في موقع سعيد بنكراد/ صفحة أحمد الفوحي http://saidbengrad.com/inv/fouhi/strusemantique.htm

[26] أمبرتو أيكو/ التأويل بين بيرس ودريدا /ت:سعيد بنكراد/مجلة علامات/عدد :11

[27] أمبرتو أيكو/ التأويل بين بيرس ودريدا /عدد :11

[28] Jean Aulois autres: Aictionsire de linguistique -pp.158.

نقلاً عن أحمد يوسف/تحليل الخطاب من اللساينيات إلى السيميائيات

[29] أحمد يوسف/تحليل الخطاب من اللساينيات إلى السيميائيات

[30] سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي / ص:19

[31] سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي / ص:169

[32] خوسيه.م.إيفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية /ت.د:حامد أبوحامد/مكتبة غريب/1992.م /ص:264

[33] بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية /ت.عبدالستار جواد/دار مجدلاوي –عمان /ط.2000/2.م، ص: 114.

[34] محمد نجيب التلاوي ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية إصدارات إتحاد الكتّاب العرب/ط:200/1.م، ص:16

[35] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص286.

[36] كان عمل بارت الأول هو الكتاب المشهور بالدرجة الصفر من الكتابة وقد صدر في أوائل الخمسينات أما عمل جينيت وتودروف فكانت بدايته مع العدد الثامن من مجلة تواصلات سنة 1966.م

[37] انظر تعريف سعيد يقطين للسرديات الحصرية التي تهتم بالخطاب والسرديات التوسيعية التي تهتم بالمستوى النصي والعلاقات التي يحققها النص من خلال تفاعلاته الخارجية.

سعيد يقطين/ قال الراوي/المركز الثقافي العربي/ط:1/ 1997.م /الفصل الأول

[38] برنار فاليط/ النص الروائي تقنيات ومناهج/ ت: رشيد بنحدّو/ المشروع القومي للترجمة/ط:1999/1.م/ ص:102

[39] خوسيه ماريو ايفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية/ ص:247

[40] –محمد برادة – في تقديمه لكتاب (درجة الصفر للكتاب ،لرولان بارت) ص8–9.

[41] عبد الله الغذامي /الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية (نظرية وتطبيق)/المركز الثقافي العربي/ط.2006/6.م/ص66.

[42] seiul/ Communication /no.8/1966. حيث ظهر في هذا العدد من هذه المجلة الفرنسية الأدبية كل من جيرار جينيت وتزفيتان تودروف وكذلك معلمهم رولان بارث ، وبدأت تتبلور مذ هذا العدد رؤى واضحة لهؤلاء النقاد الشباب .

نقلاً عن : سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي / ص:38

[43] خوسيه ماريو ايفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية/ ص:250

[44] سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي / ص:39

[45] حميد الحميداني/ بنية النص السردي، ص29.

[46] عبد الرحيم الكردي/السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)/مكتبة الآداب/ القاهرة/ط.2006/1. ، ص45.

[47] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص29.

[48]عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 45.

[49] برنانر فاليط/ النص الروائي / ص:99

[50] سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي / ص14.

[51] عبد الرحيم الكردي / السرد في الرواية المعاصرة/ ص 56– 57 .

[52] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي / ص30.

[53] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي / ص30.

[54] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي / ص 40.

[55] عبد الرحيم الكردي / السرد في الرواية المعاصرة/ ص59.

[56] (G.Genette Figures II.p.56.57)

نقلاً عن :حميد الحميداني/ بنية النص السردي، ص78،79 .

[57] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي / 40- 41.

[58] رشيد بنمالك /مجلة البحرين الثقافية/عدد :4/البنية السردية في النظرية السيميائية/ص:202

[59] سعيد بنكراد/السيميائيات السردية/الفصل الأول الإرث الشكلاني

[60]سعيد بنكراد/السيميائيات السردية/الفصل الأول الإرث الشكلاني

[61] سعيد بنكراد/السيميائيات السردية/الفصل الأول الإرث الشكلاني

[62] التزمين يعني تحديد زمن الخطاب و التفضيء يعني خلق اقو بناء الفضاء الروائي، بينما التمثيل يعني طرح الممثلين الذين ليسوا إلا محتوى خطابي للعوامل.

[63] مارتن وريتام/معجم المصطلحات السيموطيقية/ترجمة عابد خزندار/منشور على موقع المترجم
http://www.abidkhazindar.com/dev/sardi/semiotics.asp

[64] تركنا مصطلح السيموطيقا هنا كما ترجمه عابد خزندار ونذكر هنا بان المقصود هو نفس السيميائية، عند الحديث هنا عن اشتغال غريماس التأسيسي وعن مفاهيم السيميائية

[65] سعيد يقطين / قال الراوي/ المركز الثقافي العربي/ط.1/1997م / المقدمة

[66] رولان بارت /مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة/ت:منذر العياشي /مركز الإنماء الحضاري/ ط.1/ 1993م/ص:35

[67] سعيد بنكراد/السيميائيات السردية (الجديد)/الفصل الثاني

نقلا عن موقع الكاتب على الأنترنت نقلا عن موقع الباحث على الانترنت

http://saidbengrad.free.fr/al/index.htm

[68] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي /ص :30

[69]يقترب جينيت في اشتغاله في خطاب الحكاية من البلاغي، وخاصة عندما يتحرك باحثا عن التواتري في الزمن في خطاب الحكاية.

[70] سعيد بنكراد / سيمولوجية الشخصية الروائية/الفصل الرابع

والكتاب موجود في موقع الكاتب المذكور على شبكة الانترنت تحت العنوان التالي :

Saidbengrad.free.fr

[71] يعرف ايكو الموسوعة بأنها سور يسند الاستدلالات الكنائية ونتائجها الاستعارية ويفسرها ويحدد بان التأثير السياقي يأتي من تحديد محور أو متحدث عنه أو من الإحالة على الأطر أو السيناريوهات التناصية.أنظر كتابه :

أمبرتو ايكو/ السيميائية وفلسفة اللغة /ت: د.أحمد الصمعي/مركز دراسات الوحدة العربية /ط.2005/1.م/ص:291

[72] يقدم علم العلامات الذي تأسس مع أعمال بيرس، بتعريف بيرس وهو أن موضوع العلامة هي المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات أضافية تخص هذا الموضوع" ونقسم بحسب هذا التعريف للعلامة أنواع المواضيع المنتجة أمامنا بواسطة العلامات لما يلي:أي شيء تقوم العلامة بتمثيله، وينقسم بذلك وبحسب رؤيتنا لتمثيل العلامة لموضوع في الواقع عبر تعاطينا من خلال الحواس ، وموضوع في الفكر كما نضيف خارج عن التمثيل العلامي وهو التجربة المباشرة التي نعيشها من خلال محكي يحكيها، إنها تقدم لنا عبر تجربة أخرى ونحتفظ لكل هذه الأنواع ينظر للمزيد :

سعيد بنكراد/ السيميائيات و التاويل/المركز الثقافي العربي/ط:2005/1.م/ص:81

[73] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت.معتصم، الأزدي، حلي، المشروع القومي للترجمة، ط.2، 2000م /ص:39

[74] (G.Genette Figures II.p.56.57)

نقلاً عن :حميد الحميداني/ بنية النص السردي، ص78،79

[75] جيرار جينيت / خطاب الحكاية /ص:37

[76] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي / ص.310

[77] كتاب أطراس الأدب من الدرجة الثانية/ ترجمة مختار حسني/ مجلة فكر ونقد/ عدد 16

[78] كتاب أطراس الأدب من الدرجة الثانية/ ترجمة مختار حسني/ مجلة فكر ونقد/ عدد 16

[79] سعيد يقطين/ من النص إلى النص المترابط/المركز الثقافي العربي/ط:2005/1.م/96

[80] جيرار جينيت /مدخل للنص لجامع النص /ت. عبد الرحمن أيوب/دار توبقال للطباعة والنشر/ط:1986/2.م

[81] سعيد يقطين/انفتاح النص الروائي/المركز الثقافي العربي/ ط:2001/2.م/الفصل الثالث

[82] سعيد يقطين / الرواية والتراث السردي/رؤية للنشر والتوزيع/ط:2006/1.م

[83] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية /الفصل الثاني .

[84] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية /الفصل الثاني

[85] سعيد بنكراد /السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها / الفصل الثامن:مفاهيم سيميائية.

[86]سعيد بنكراد /السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها /الفصل الثامن:مفاهيم سيميائية.

[87] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية /الفصل الأول

[88] نقلاً عن موقع الناقد الكويتي عابد حازندار وترجمته لكتاب: (معجم مصطلحات السميوطيقا) (المقدمة)

Bronwen Martin and Felizitas ringham/ Dictionary of Semiotics:

[89] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية

[90] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية/ الفصل الثالث

[91] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية/ الفصل الثالث

[92] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية/ الفصل الثالث

[93] رشيد بن مالك /مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/ 200-211.

[94] رشيد بن مالك /مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/ 200-211.

حيث يؤكد "رشيد بن مالك "على الإرث السوسوري ضمن أشتغال "غريماس" في بحثة نحو المعنى (1982./م) كما يرصد أحد أسباب تخبط هذه المفاهيم لدى بعض العرب المشتغلون بالسيميائية خِلافاً للأوربيين، بحكم عدم وعيهم بآلية تشكل وإدراك المعاني المختلفة التي المنطلقة من" دي سوسور" التي يعتمدها "غريماس" في كتاب المذكور.

[95] جيرار جينيت /عودة لخطاب الحكاية/ص:128

[96] سعيد بنكراد /سيمولوجية الشخصية الروائية/ الفصل الرابع .

[97] سعيد بنكراد /السيميائيات السردية / الفصل الثاني

[98] سعيد بنكراد /السيميائيات السردية / الفصل الثاني/ الفصل الرابع

[99] نقلاً عن ترجمة سعيد بنكراد للكتاب "جوزف كورتس" :

j courtes/Analyse semiotique du discourse,de lenonce a P:163

: Hachette,paris,1991

كورتس /ت.سعيد بنكراد

منشور في موقعه Saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-6.htm

[100] رشيد بنمالك /البنية السردية في النظرية السيميائية/ص:9

نقلا عن: تحليل الخطاب وقضايا النص/عبدالقادر شرشار/منشورات اتحاد الكتاب العرب/2006.م

[101] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص.ص 199،198

نقلا عن: تحليل الخطاب وقضايا النص/عبدالقادر شرشار

[102] سعيد يقطين /قال الراوي /ص:92

[103] لنتابع هنا مناقشة عبد اللطيف محفوظ (من بعد سيميائي برسي) لقضية الدال والمدلول لدى دوسوسير :لنسأل عن المانع من فهمي كلمة (نسبلقية)-وهي كلمة مرتجلة ؟ (....) حيث الدال

معلوم (نسبلقية) والمدلول مجهول(س).ويعني ذلك أن العلاقة غائبة.وغيابها ناجم عن غياب حد الثالث . لكن هذا الحد الثالث ليس بالضرورة المرجع ولكن القوة الرابطة بين .

عبدالحفيظ محفوظ /أليات انتاج النص الروائي/منشورات القلم المغربي/ط:1/2006.م

[104] حسن نجمي/شعرية الفضاء الروائي/الفصل الأول/ قسم 2

موجود على العنوان التالي على شبكة الانترنت :

http://aslimnet.free.fr/ress/najmi/es/espace1.htm

[105] المرجع تفسه/ قسم 2

[106] المرجع نفسه/ قسم 2

[107] c.s.peirse:le raisinnement et la logique des choses,299 نقلا عن :

طائع الحداوي /سيميائيات التأويل /المركز الثقافي العربي/ط.1/2006.م/ص:97

[108] أمبرتو أيكو /القاريء في الحكاية /ت.أنطوان أبو زيد/المركز الثقافي العربي/ط.1/1996.م/ص:21.

[109] محمد سويرتي/النقد البنيوي والنص الروائي/أفريقيا الشرق/ط:2/1994.م/ص :91

[110] محمد سويرتي/النقد البنيوي والنص الروائي/91

[111] للتوسع في هذا الموضوع راجع كتاب:

عبدالحكيم المالكي/أفاق جديدة في الرواية العربية/مطبوعات دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:1/2006.م

[112] أمبرتو أيكو /القاريء في الحكاية /ص:21.

[113] حسن المودن / الزمان و الفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران /مجلة فكر ونقد /عدد34.

[114] حسن المودن / الزمان و الفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران /عدد34

[115] ج.ب.جولدنستين/ الفضاء الروائي/ت:عبدالحمن حزل /منشور ضمن كتاب الفضاء الروائي/ أفريقيا لشرق/2002.م/ص:19،18

[116] أحمد إبراهيم الفقيه / الثلاثية،الجزء الأول: سأهبك مدينة أخرى ،الجزء الثاني: هذه تخوم مملكتي،الجزء الثالث: نفق تضيئه امرأة واحدة /ط.2/1997.م

[117] إبراهيم الكوني / التبر/ط.4/ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1995.م

[118] جمال الغيطاني/دنا فتدلى/مركز الحضارة العربية/ط.1/1997.م

[119] إبراهيم المنصوري /كما يليق بمغربية/منشورات دائرة الثقافة والإعلام

بحكومة الشارقة /2005.م

[120] الوصف الاستقصائي: الذي يتم فيه تغطية كافة صفات وعناصر الموصوف بشكل مرتب ومتتالي وقد برع في هذا النوع الواقعيون وخاصة "بلزاك".الوصف الانتقائي: وهو الذي يتم فيه وصف أوصافاً منتقاة للشيء الموصوف. نقلا عن: سيزا قاسم/بناء الرواية/ الهيئة المصرية للكتاب/ط.1 /1984.م/ص:80

[121] سيزا قاسم/ بناء الرواية /80

[122] حسن بحراوي / بنية الشكل الروائي/ المركز الثقافي العربي/ ط.1/ 1990/ ص180 .

[123] محمد برادة/ مجلة فصول- القاهرة/ شتاء 1993م ص :20 نقلاً عن :

محمد بن لامين /اللغة السينمائية في شرف لـ: صنع الله إبراهيم / مجلة دراسات /عدد.9 / ص233.

[124] محمد بن لامين /اللغة السينمائية في شرف لـ: صنع الله إبراهيم /ص233.

[125]نقلاً عن ترجمة سعيد بنكراد لكتاب "جوزف كورتس" :

j courtes/Analyse semiotique du discourse,de lenonce a P:163 : Hachette,paris,1991

منشور في موقعه على الأنترنت Saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-6.htm

[126] أمبرتو أيكو /القارئ في الحكاية /ص:47

[127] صلاح الدين بوجاه / الشيء بين الوظيفة والرمز /المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع /ط.1/1993.م/ص:16

[128] نقلاً عن نفس الترجمة السابقة لكتاب كورتس :

Saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-6.htm

[129] نجد الكثير من هذه الصور في أعمال أدوار الخراط.مثل يا بنات أسكندرية ورامة والتنين.

[130] نجد الكثير من هذه الصور الذهنية التي تشتغل عبر الإحالة علة قيمة أو مفهوم غير مباشر.

[131] سعيد بنكراد / السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش.س.بورس)/الفصل الثاني

موجود على موقعه على الأنترنت، Saidbengrad.free.fr

[132] انطلاقا من مارسيل بروست /البحث عن الزمن الضائع

[133] أنظر كتابه أطراس (الأدب من الدرجة الثانية) حيث أشتغل على خمسة أنواع من التفاعل النصي

Gérard Genette, Palimpsestes/la littérature au second degré/ 1ère publication. Ed. Du Seuil 1982

[134] جيرار جينيت /خطاب الحكاية الجديد.

[135] محمد مفتاح/ المفاهيم معالم/المركز الثقافي العربي/ط:1/1999.م/ص:40

[136] سعيد يقطين/مجلة نزوي/ مقال الطبقات النصية في مدينة براقش/عدد 27/ص:241

القسم الثاني "سرديات النص"

- **مدخل نظري**
- **الفصل الرابع: التفاعل النصي في رواية "رقصة الطائر المذبوح"**
- **الفصل الخامس: التفاعل النصي في رواية في رواية التابوت**
- **الفصل السادس: التفاعل النصي في رواية آخر سلالة عائلة البحّار**
- **الفصل السابع: البنية السوسيونصية في رواية رحلة أبوزيد العماني**
  - **البنية السوسيونصية في رواية أوجه المرايا الأخرى**
- **الفصل الثامن: خطاب الحلم والبنية السوسيونصية التي ينتجها النص وتنجه في رواية "روحها الموشومة به"**

مدخل نظري عن النص والتفاعل النصي

مستوى النص : يمثل النص المادة النصية المعروضة في نمط من أنماط التداول المكتوبة وغير المكتوب، فالنص حديثا **(خاصة مع السيميائية)** صار تعريفا لكل أنواع المادة المتداولة في شكل رسالة نصية، سواء في مادة مكتوبة أو مرئية أو غيره.

ضمن مستوى القصة والرواية أو جنس السرد يعني النص المادة النصية الموجودة ضمن كتاب مطبوع أو الكتروني و في إطار العلاقة الخارجية بين الكاتب والقارئ. ومادة النص من خلال ترجمتها الأوربية تعني فيما تعني النسيج[1] وهو ما يقربنا من مفهوم النسج أو الحياكة و هي خاصيات موجودة في النص الذي يتشكل ويتواجد عبر المادة المكتوبة بشكل معين ويتكون من نصوص سابقة، فالنص قد أصبح بحسب "جوليا كريستيفا" **مفجرة فكرة التناص** في آخر الستينات كما يلي : "هكذا نشهد في أيامنا هذه، تحول النص إلى مجال يلعب فيه ويمارس ويتمثل التحويل الابستمولوجي والاجتماعي والسياسي، فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والايدولوجيا والسياسة ويتنطع لمواجهتنا وفتحها وإعادة صهرها"[2]

نحن هنا لن نطيل المكوث ضمن غابة تعريفات النص المتشابكة ولكن سنكتفي بالقيام بالمرور السريع على أهم القواعد الضابطة لفعل التفاعل بين النصي التي أفرزتها السرديات وذلك تمهيدا لدخولنا للاشتغال على مدونة البحث المكونة من ثلاث روايات : (رقصة الطائر المذبوح) لحسن قاسم الساعدي، و(التابوت) لعبدالله علي الغزال، و(آخر سلالة عائلة البحار) لأحمد قرني محمد.

جنيت والمستوى النصي:

تحول جنيت ضمن ما حدث من تحول للنظرية الأدبية للنص و اشتغل على التعالي النصي باعتباره أداة لدرس علاقة تربط بين نصين، أحدهما سابق، والأخر لاحق، وقسم هذه العلاقات في كتابه أطراس لخمسة أنواع من العلاقات كما سبق ان فصّلنا وهي

1) التناص.

2) النص الموازي(المناصة).

3) النصية الواصفة أو (الميتانصية).

4) النصية المتفرعة.

5) التعالي النصي.

ثالثاً مستوى النص لدى سعيد يقطين:

يتحدث يقطين كأغلب المشتلين بالسرديات عن ثلاثة مستويات و ينطلق في تقسيماته من تقسيم "تودروف" و"جنيت" لمستوى الخطاب والقصة ويضيف لهما المستوى النصي حيث يلاحظ الخلط الذي يقع فيه "جنيت" وهو يتحدث عن الخطاب السردي والنص السردي بنفس التسمية. ويعرف سعيد يقطين النص بأنه " بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية سوسيونصية ". ويمثل قطبي التفاعل في التفاعل النصي الكاتب والقارئ، ولقد ركزت منجزات

سعيد يقطين في انفتاح النص الروائي[3]، على ثلاثة محاور للتعاطي مع المستوى النصي:

1) البنية النصية: حيث يتحدث عن بناء النص على المستوى الداخلي وعلى المستوى الخارجي، وفي الجانب الداخلي يطرح يقطين علاقات زمن القصة بزمن الخطاب بزمن النص.

2) التفاعل النصي: يمثل التفاعل النصي نفس ما عرفه جينيت بالتعالي النصي يرى سعيد يقطين أن التفاعل النصي أكثر تعبيرا عن الرؤية باعتبار التعالي يحيل لمعاني لا يتضمنها مفهوم التفاعل الذي ينطلق منه ويراه مجسدا لرؤيته في النص، وحدده من حيث طبيعة المادة المتفاعلة إلى : تفاعل نصي ذاتي يحدث ضمن تفاعل نصوص الكاتب مع بعضها، وتفاعل نصي داخلي عندما تتفاعل نصوص الكاتب وكتاب عصره، وتفاعل نصي خارجي عندما تتفاعل نصوص الكاتب ونصوص بعيدة عنه. وقد مارس يقطين اشتغاله على ثلاثة أنواع من التفاعل النصي :

.أ) المناصة : وهي نفس ما حدده جينيت (بالنص الموازي) ويتم فيه متابعة العلاقة بين بنية نصية وأخرى في مقام وسياق معينين، و تجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تحتوي على خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع أو حوار ويعتبر ذلك تفاعل داخل النص بينما يسمي العتبات(العناوين الرئيسية والفرعية، والكلمات السابقة للفصول) بالمناصات الخارجية.

ب) التناص: ويتحقق عبر العلاقة التي تتم بين نص وآخر عبر التضمين (وليس التجاور كما في المناصة) بحيث يسمى كل بنية نصية بمتناص.

ج) الميتانصية : وهي نوع من المناصة ولكن تأخذ طابعا نقديا محضاً بين نص وأخر.

د) النوع الرابع هو التعلق النصي و اشتغل عليه في كتابه (الرواية و النص السردي)[4] على

كما اشتغل بشكل من الأشكال على النوع الخامس لدى جينيت وهو معمار

النص ضمن اشتغال أكبر في مشروعه المشترك (الكلام والخبر) و[5] (قال الراوي)[6].

1) البنيات السوسيونصية

أشتغل سعيد يقطين على البنيات السوسيونصية منطلقا بشكل من الأشكال من تأسيسات زيما في سوسيولوجيا النص، حيث يتم البحث ضمن النص عن الايديولوجيات والرؤى والمجتمع النصي. بينما أنتبه يقطين لدراسة العلاقة التي يقيمها النص مع البُنى الاجتماعية والسياق الثقافي، كما يقدم عبر مستوى البنية النصية الكبرى والبنية السوسيونصية ، يقدم رؤية لكيفية الاستفادة من هذه المفاهيم والاشتغال على النص من الداخل بدل الإسقاط الخارجي الذي عانت منه الكثير من الدراسات الاجتماعية ويقدم محددات لدراسة البنية الاجتماعية داخل النص الروائي كما يقيم على سبيل التركيب دراسة للقارئ والكاتب.

ويرى يقطين "بأن البنيات السوسيونصية تتعالق بالتفاعل النصي تعالق الرؤيات بالصيغ، لذلك (يقول يقطين) سنعمل على أستثمار أهم المعطيات التي تمت مراكمتها في تحليل التفاعل النصي، عن طريق وضع النص بتفاعلاته النصية التي يستوعب في إطار البنية (السوسيو–نصية) التي أنتج في سياقها الثقافي والإجتماعي"[7].

ثم يضيف بعد مسافة قصيرة " لن يكون عملنا إسْقاطِيّاً إذ إن عملية ربط النص بسياقه تقتضي منَّا معاينة هذا السياق النصي كما يتجلى من داخل النص "[8]

كما نجد يقطين عند الإشتغال على البنية السوسيونصة ينطلق من داخل النص عبر مستوى الحكاية ومن خلال ربط الشخصيات والزمان والمكان بسياق الواقع ولكن من الداخل.[9]

أشتغال الباحث هنا

سيكون اشتغالنا هنا على أثنين من المكونات الخمس التي حددها جينيت

وهي المناص الميتانصية و سيكون هناك اشتغال (حسب الظروف) على التناص وكذلك النص اللاحق.

ضمن المناص سنتابع المناص الداخلي والخارجي في رواية (رقصة الطائر المذبوح) ودوره في بناء أفق تلقي النص، وطبيعة العلاقة بينه وبين ما يقوله النص، وكيف تحقق عبر المناص وجود توظيف رؤى خاصة تعبر عن بنية الرواية وتقدم رسائل مشفرة يساعد فكها على فهم أبعاد النص الخفية.

وسيكون بحثا عن المناص انطلاقا من وعي سيميائي (عبر مكونات المربع السيميائي) ومن خلال العلاقات التي ستنشأ ضمن مستوى المناص (الداخلي والخارجي) بين مكونات الحكاية، أي سنتابع عبر المناصات وكذلك ما تحيل عليه تلك المناصات البنى العميقة للرواية وسنلحظ كيف أن الرواية تقدم لنا ما نريده من خلال كاتبها الذي كان واعيا وبقوة لدور المناص في بناء العالم لروائي الذي ينسجه.

أما بالنسبة لرواية (التابوت) فسيكون بحثنا فيها عن دور المناص الرئيسي من خلال الرسائل التي يقدمها في بناء المعنى العميق والخفي باعتباره خارجياً غالباً وكذلك من خلال البحث عن دوره في بناء المعنى. وكذلك سنتابع دور العناوين والكلمات السابقة للفصول في بناء أفق الدلالة ضمن الرواية.

وبالنسبة لرواية (آخر سلالة عائلة البحّار) فسنشتغل على المناص وهو يمارس فعله ضمن عملية إرسال رسائل خاصة وكذلك سنتابع دور الميتانصية أو في بناء نص ثقافي متميز تشتغل ضمنه المكونات الثقافية وبواسطة فعل الميتانصية على تحقيق بنية عميقة ومتميزة ولرسم عوالم النص بشكل أكثر بروزا وظهورا.

بينما سيكون لنا اشتغال آخر على مفاهيم البنية السوسيونصية وسيكون دخولنا من خلال المداخل الممكنة لذلك في الفصل السابع سيكون اشتغالنا على البنية السوسيونصية في رواية (رحلة ابوزيد العماني) لمحمد بن سيف الرحبي عبر علاقات مستوى الحكاية، بينما في رواية (أوجه المرايا الأخرى) لفاطمة السويدي من خلال علاقات الحكاية والمناص، بينما في الفصل الثامن سيكون اشتغالنا على البنية السوسيونصية على المستوى العميق في رواية (روحها الموشومة به) لأمل الفاران الدوسري وسيكون التركيز الأكبر ضمنها على بنية الحلم.

الفصل الرابع

التفاعل النصي في رواية "رقصة الطائر المذبوح"

لحسن قاسم الساعدي[10]

(المناص الخارجي)

حكاية الرواية:

تحكي رواية رقصة الطائر المذبوح لحسن قاسم الساعدي قصة الفتى يونس ابن أحد المراجع الشيعية، الذي قتلت السلطة العراقية زمن الرئيس صدام حسين والده. وتنتقل الرواية ضمن حكايتها من أزمة هذا الطفل الذي تربى فاقدا لوالده حيث يأخذنا الراوي (بضمير المتكلم) لعوالم يونس الصغير النفسية، وبدل أن يرسم أزمته بشكل مباشر، فإنه يرسمها من خلال رصده لعوالمه النفسية المعقدة وممارساته الشادة خاصة مع ما يقوم به من قتل للقطط.

مع تطور السرد نجد يونس ينفتح على الإرث الشيعي من خلال قصة طقس زواج ابن القاسم الشيعي، وفي نفس ذلك اليوم وفي حجرة خلفية تقوم أحد نساء الحي بهتك براءته وتمارس معه الجنس، ومع تتابع الحكاية نتعرف على أصدقاءه النوش (نشأت) والحب (حبيب) والجومة (جمال) وكذلك نتعرف على ليلى بنت (الملاية) أخت الضباط (المرعبين) الجميلة جدا التي يعيش يونس حالة توله صامت بها. كذلك نتعرف على شخصية زوج الأم الذي حضر كبديل عن الوالد الغائب، وضمن ذلك كله كانت الشخصية الأكثر حضورا مع يونس هي أمه التي

تمّ تصوير حالة بكاءها عبر الاسترجاع عند موت والده، كما رسم الراوي موقف أهل يونس منهم بعد موت والده وجبنهم وضعفهم.

ضمن النص وعبر اللعبة السردية ينقلنا الراوي من الإرث الشيعي وموقف الشيعة من التاريخ وكذلك طقوس اللطم إلى الحاضر الذي يعيشه العراقيون كلهم ونتابع تطور قصة يونس مع بنت الملاية التي تزوج وينتقل بعدها يونس من بغداد لأخواله كنوع من الهرب من الواقع، وهناك في الاهوار نتابع صورة عن أخوال يونس وجده لأمه وطريقة العيش البدوية التي تختلف عن حياة حضر بغداد، كما سنتابع تواجده لزمن في بيت عمته بعد أن كبر حيث كان هاربا من التجنيد، وتعامله مع أبناء عمته الوديعين (حتى الموت) وكذلك زوج عمته الذي على الرغم من أنه أحد جنود الجيش إلا انه كان صديقا مقربا لوالده.

ونتابع هناك في آخر أيام تواجده في بيت عمته كيف وقع يونس في العلاقة المحرمة مع جارة عمته. وبين اصله وجذوره التي أسسته الحكاية وواقعه الجديد منحرفا يعيش يونس باستمرار حالة تناقض مستمر، وعندما يعود لمنطقته بعد زمن يجد أن رفاقه قد ضاعوا (بين ميت ومفقود في الحرب) حيث يرسم الراوي صورة الحرب (ما يبدو أنه آخر أيام حرب العراق و إيران) وأثرها على الشارع.

يدخل يونس للجامعة وبعد أن يرسب يجد نفسه في طابور الكشف العسكري وهناك في المعسكر يتعرف هو وصديقه النوش المشاكس على ميلاد الفتي النصراني الوسيم الذي يتعرض نتيجة لذلك لمضايقات الضباط والجنود. ويشتغل مراسل (تبدو الكلمة بمعنى خادم منتهك العِرض) لدى أحد الضباط، ويبدأ الصراع في الزنزانة حول حماية ميلاد النصراني من رفاق الزنزانة اللوطيون، وبعد أن نجد أمامنا يونس في قلب الأقراص المخدرة وغيرها من أنواع مذهبات العقل، نتابع قصة قسمه (المتردد) تحت ضغط رفاقه على الانتقام من الضابط الذي يستخدم ميلاد.

من صورة الأصدقاء وهم يقومون بتنظيف دورة المياه ننتقل ليونس مع ميلاد النصراني وهو ياخذ معدات اللحام الذي كان قد تدرب عليه زمن هربه من حكايته مع بنت الملاية في الورشة، نجده يقوم بعمليات الصيانة للكنيسة ويقوم (الراوي/الشخصية) يونس برسم مقارنات مستمرة بين نقوش الكنيسة النصرانية

ومراقد ائمة الشيعة عبر وصف متميز.

كما نجد تعرف يونس على والدة ميلاد (زوجة القس قيراقوس) وحالة الوله التي تصيبه بها، نتابع عبر التفعيل الدرامي المقارنة المستمرة من الراوي لواقع النصارى وباقي العراقيين ويرسم عبر الرمز والاشتغال السردي غير المباشر طبيعة الفوارق الاجتماعية بين مكونات المجتمع العراقي الدينية، وبعد زمن نجدنا مع يونس في قلب حرب الخليج عند تحرير الكويت، حيث يونس مجند هناك، وقبل الفرار يلتقي صديقه النوش، ويقتل في لحظة خاصة (الضابط) الذي كان قد أرهقه هو ورفيقه ميلاد.

ميلاد يغيب هنا ويصير هو الغائب المبكي عليه بدل الأب الحاضر هنا باستمرار بصورته ورسم وجهه أمام عيني يونس المحموم والمريض الذي كان طول الرواية يبكي غيابه، ويرسم أمامنا الراوي وضع المعركة والقوات في اللحظات الأخيرة من الحرب، ثم نجد قصة الانسحاب السريع للقوات العراقية من مواقعها، وسقوط يونس ورفاقه أسرى، ونتابع ما يجدونه من معاناة في أسرهم ذلك، سواء من جنود القوات العربية أو من جنود الامريكان. كما نجده في آخر الأمر وبعد تعرضه للضرب العنيف أمام خيمة الأسر نجده في مستشفى خاص بالأسرى يعيش حالة نفسية حادة ويعاني من غياب الوعي والهلوسة ومن خلال هذا الوعي المختل يرسم أمامنا الراوي حدة ما يعانيه هذا الطائر المذبوح من عدوه في الأسر، وكذلك يرسم لنا دقة ذلك العدو في التحقيق والتنقيب والكشف عن كل ما خفي في ذهن كل أسير، وبعد زمن نجد يونس أمامنا في سيارة تمهيدا لنقله إلى بلد مجهول.

العنوان الرئيسي للرواية:" رقصة الطائر المذبوح"

يمثل العنوان السابق إحالة لحالة محددة، ليست عامة ولا متكررة. إنه يحيل على أزمة تعيشها ذات (سنتعرف عليها أكثر) ضمن النص. والعنوان بهذا الشكل يطرح أزمة الشخصية (يونس) التي كما سنرى لن تكون أزمة فردية في طبيعتها، إنها أزمة معقدة في مستوياتها وفي تحققها، وسيكون على قارئ هذه الرواية أن يستوعب تعدد مستويات الأزمة. بعد صفحة العنوان الرئيسي نجد عتبة رئيسية

لكل الفصول، كما سنجد مقطع خاص أمام كل فصل، وهذه المقاطع مختلفة في مصادرها، فبعضها مقاطع من أعمال أدبية وبعضها من كتابات أخرى.

مناص (عتبة) كل الفصول"**أيها الرجال الدهشون، الكبار في العذاب، أنتم يا من كانت قلوبكم تقفز حباً تحت أسمالكم، أيها الجنود الذين بذرهم الموت العاشق النبيل لأجل أن يبعثهم في جميع الأخاديد القديمة**"[11].

تتميز بنية المناص السابق بأنها منفتحة من حيث إمكانية تحققها، فهي من الممكن أن تعني أي شخص ارتبط بمهنة الجندية أو تورط فيها. أي أن هذا المناص منفتح من حيث الأشخاص الذين يتحقق ضمنهم وهو بلا شك يتناسب مع عراق الثمانينات التي تتحقق ضمنها حكاية الرواية، حيث كانت تعيش الدولة العراقية آنذاك تحت وطأة الحرب مع إيران.

كما نجد ضمن هذا المناص اختلافاً بيناً عن المناص الأول (العنوان) من حيث الموضع والكينونة، حيث يتضاد كل منهما كما يلي في الشكل



	المناص الأول (العنوان)		المناص الثاني (عتبة كل الفصول)
الموضع	السمـــاء	تضاد	أخاديد الأرض
الشخصية	فـــردي	تضاد	جمـــاعـــي
الحدث	نحو الموت (رقصة مذبوح)	تضاد	نحو الحياة (بعث)
طبيعة (الأزمة)	منفتحـــة (غير واضح)	تضاد	محددة (الجيش)

شكل (4-1) يوضح طبيعة العلاقة بين المناص الرئيسي وعتبة كل الفصول

المناص الثالث (عتبة الفصل الأول):

تبدأ الرواية المقسمة إلى ثمانية فصول دون وجود عناوين محددة لتلك الفصول باستثناء وجود عتبات أمام كل فصل. سنجد أن عتبة الفصل الأول توجه المسار الرئيسي للرواية لمستوى آخر من مستويات أزمة ذلك الطائر المذبوح، لنتابعه هنا:

"**الأمهات ضرائبنا المستمرة التي لا نستطيع سدادها أبداً، أما الآباء فهم السبب**".

إن المناص الثالث كما رأينا هو وسيلة لرسم جانب آخر من جوانب ذلك الطائر المذبوح. حيث يحيلنا لأزمة الأسرة، أو أزمة وجود الأسرة وهي قضية تتميز بالمزيد من الخصوصية للشخصية حيث تقربنا أكثر من بعده الذاتي، وبوضع المناص الثالث في وضع مقارنة مع المناصين السابقين نجد البنية التالية:

	بعث الجنود		رقصة الطائر		الضريبة المستمرة
الفضاء المكاني:	الأخـــدود	→	السمـــاء	←	الأرض
الفضاء النوعي:	موضع الحروب	→	السمـــاء	←	البيت
محور الأسباب	المـــوت	→	المذبوح	←	الأب
محور الأزمة	وضوح (أزمة جندي)	→	مستغلق غير واضح	←	وضوح (أزمة عائلية)

شكل (4-2) يوضح طبيعة العلاقات التي انتجها المناص الثالث

إننا كما نرى في انتظام مكونات كل من المناصات السابقة مع تضادها أحياناً، حيث هي منتظمة من مكونات بنيوية متشابهة، وبالنظر لكل من تلك المكونات نجدها متضادة أحياناً.

سنجد ضمن مادة الفصل الأول (بداية الرواية) قصة يونس الشخصية المحورية وقد انتقل بنا للماضي ليرسم لنا فكرة اللعنة التي تصيب كل من يقترب منه:

"**لم تكن يدي مباركة أبداً كي تحيل الماء الزلال إلى خمرة صرف، أو تربت على الأزهار الجافة بين صفحات الكتب فتورق من جديد، بل كانت يدي نحسة وشريرة..**"[12].

وسننتقل لنجد لعنة اليد هذه تطال كل ما يحيط به، ونصل للحادث المركزي وهو موت الأب.

"**وفي تلك الليلة التي جلبوا فيها أبي كان بوسعي أن أرى صمت العيون الشاخصة الخائفة الحزينة على نحو مدهش حينما باغتت بأجمعها تحليق الملاك المرتبك. وضعه الرجال الملثمون في حجرة نومه، وقفوا على بابه ينوحون...**"[13].

إن حالة موت الأب هذه لن تكون هي الأزمة الوحيدة في حياة الشخصية ولكن لعل المشكلة الأكبر التي يطرحها النص هي أصل هذا الولد، الذي يعود إلى أحد المراجع الشيعية وتذبذبه بين أصله (كونه ابن أحد المراجع) وواقعه كشاب له نزعات خاصة ورغبات غير سوية، لنتابع بداية الإشارة عن أصله ذلك (هنا الشخصية يحكي لنا عن ممارساته في صغره بعد أزمة موت أبيه):

"**... وفي غمرة تلك الطقوس الثورية، وبسبب نسبي النبوي، لا تشتمني النساء القادمات من وراء الأبقار**"[14]. ولنتابع هنا صورة والده في الليلة الأخيرة وكيف رسم رحيله بسبب لعنة (لمس) اليد التي سبق أن تحدثنا عنها:

"**لقد تعلقت مرة أيام الزحف الأولى بالعنق الطويلة المضمخة برائحة النارنج التي يمدها أبي نحوي، مجرباً خشونة لحيته النبوية فوق نعومة وجهي، كان صوته خائفاً وعيناه قلقتين مشرفتين على البكاء**"[15].

إننا كما نرى أمام تضارب طاقتي فعل على الشخصية، فطاقة لعنة اليد التي سبق الحديث عنها تواجه طاقة بركة الوالد ذي الأصل النبوي (حسب مفاهيم الشيعة).
وعلى الرغم من أن الذين قاموا باقتياد الأب هم أهل الدولة إلا أن الحديث هنا يتم عن لعنة اليد وليس عن السلطة الحاكمة.

"**وفي الصباح لم أعثر عليه، كنت نائماً ولم أشعر بالعاصفة التي هزت جدران منزلنا ليلاً، ولا بالرجال الغرباء الذين أخذوه عنوة من فراشه، بينما كانت أمي**

تقلع شعرها كمداً من الجذور خصلات خصلات. لقد كان عناقاً أبدياً، ولمسة قاتلة جلبت الخراب إلى البيت وأحالته إلى ركام"[16].

إن قضية أخذ والد الشخصية وسجنه ثم إحضاره بعد ذلك يطرح كله بسبب تلك اللعنة التي تتلبس اليد.

المناص الداخلي

سنجد كيف يمارس المناص الداخلي هنا دوره في المزيد من التخصيص للأزمة الحاصلة وتوضيح حدودها وأبعادها، تلك الأزمة التي وضعها المناص الرئيسي كأزمة عامة مفتوحة ثم جعلها (المناص الخارجي الأول) أزمة اجتماعية ووطنية (الجندية)، ثم جعلها مناص الفصل الأول (المناص الخارجي الثالث) أزمة ذات بعد عائلي. سنجد المناص الداخلي يجعل نوعاً من الارتباط بين موت والد الشخصية وموت العباس بن علي رضي الله عنهم جميعاً

"**لهفي على العباس أطاح برأسه ضرب العمدْ**

لو كان سيفك في يمينك ما دنا منك أحد"[17].

وبعد أن يصور ترابط هذا مع والده، ويرسم (في أسطرة) صورة اللاطمون والباكون من الشيعة يتحدث عنه بعده عن كل ذلك:

"**كنت قد توغلت بعيداً، ضائعاً في طرقات لزجة، ممسوخة غير مألوفة شبيهة بالمنافي**"[18]

يصور المناص الداخلي السابق كما رأينا من خلال الشعر قصة موت العباس، بينما سيجد الشخصية في صورة حضور **العباس** قبل موته على يد "**حرملة بن كاهل**" أداة للهرب من زوج الأم.

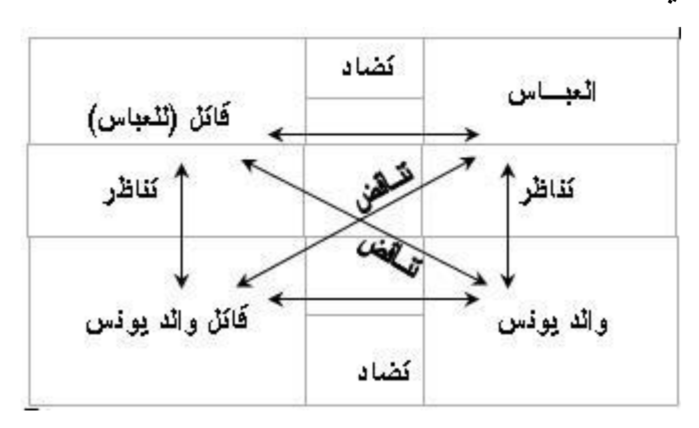
"**حينما امتدت نحوي يد قوية ومألوفة، تحمل بصمة زوج أم لا يرحم، التفت إلى الخلف فوجدته غاضباً، تجمدت في مكاني زمناً أطول من المعتاد، باحثاً خلال وقت وقوعي في شراكه عن مخرج للورطة، وفي لحظة أشبه بالحلم لمحت العباس....**

....

تمسكت بركابه الذهبية وهربت بعيداً، بينما كانت سهام حرملة بن كاهل تطاردني"[19].

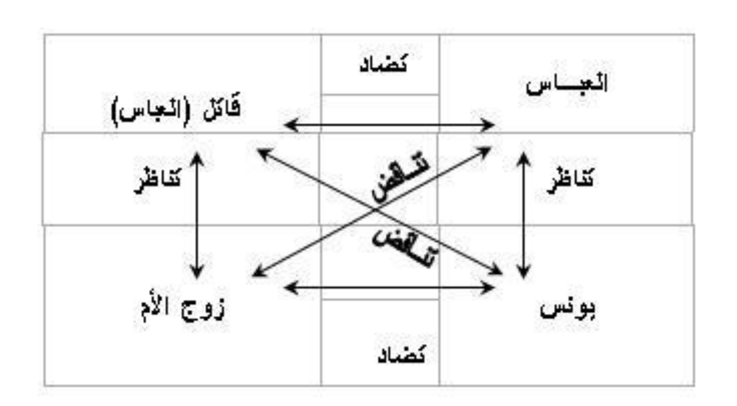
إن التناص السابق **(**صورة حضور العباس في مواجهة حرملة بن كاهل**)** توظف في إطار العلاقة بين الشخصية يونس وبين والده، بينما يتم توظيف المناص الداخلي لغرض الربط بين حادثة موت والده وبين قتل آل البيت.

وبالعودة إلى زمن الكتابة، نجد أن الكاتب كان قد استخدم طاقة التفاعل النصي لكي يرسم بنية تعبر عن موقفه وعن رؤيته في زمن خاص، هذه الرؤية تأتي عبر المناص والتناص وبشكل رمزي كما يبدو بهذا الشكل



شكل (4−3) يوضح طبيعة العلاقة التي انتجها المناص الداخلي السابق

بينما كان التفاعل التالي الذي تم فيه استحضار زوج الأم وحرملة بن كاهل، لإظهار صورة زوج الأم في هذه الحظة النصية كما يلي



شكل(4-4) يبين مرحلة ثانية من العلاقات بموضعة زوج الأم بدل الأب في البيت

إن الماضي قد تم الاستعانة به لرسم طبيعة الصراع الآني، وبسؤال بسيط هل يمكن أن نسقط شخصية زوج الأم على من نشاء؟. بالطبع سنترك ذلك لأنه ليس ضمن طبيعة اشتغالنا.

إننا كما نرى قد تحقق لأزمة الشخصية (الطائر المذبوح) الانتصاب والبروز أمام القارئ بشكل غير مباشر وذلك عبر قوى فعل التفاعل النصي التي رسمت أزمة عامة أولاً (الطائر) ثم أزمة الجيش والجندية ثم أزمة الأسرة ثم أزمة الأسرة الخاصة من خلال المناص الداخلي وإسقاط وتحول تلك الأزمة التي شكَّلها الانتماء الطائفي لوالد الشخصية إليه هو عبر فعل التعلق النصي.

سنجد هنا نمو وتطور الشخصية وانحرافه عبر ترابط رمزي بين حدث وحدث أو عبر ما يمكن أن نسميه ببنية التجاور، هذه البنية المتجاورة من حيث الفعل سنرى كم تملك في داخلها من تناقض، فهنا نجد هذه القصيدة المتضمنة لمعاني خاصة ضمن طقوس (زفاف ابن القاسم) لدى الطائفة الشيعية، حيث تتم عملية زفة وهمية لأنثى لشخصية القاسم بن حسن بن علي رضي الله عنهم

"أوه يقاسم يبني   أو يقـاسم يبنـي

زفيتلك سكونه   أم ركبـة المفتونـة

زفيتلك بت عمك   حلت شعرها يمك

أو يقـاسم يبني   أو يقـاسم يبنـي"[20].

إن بنية المناص الداخلي السابق (ذات بعد روحي) ترسم ممارسة عملية زواج (روحي غير واقعي) تقيمه إناث الطائفة التي ينتمي لها (الراوي/ الشخصية)، مقابل هذا الفعل للمناص الداخلي السابق سنجد ضمن الحكاية التي يرويها الراوي، سنجد (من أحد إناث نفس الطائفة) فعل جسدي واقعي عبر الاعتداء على يونس في أحد البيوت الخالية في نفس ذلك الزمن، وإذا كانت بنية الفعل الأول تتسم بالبكاء فهذه تتسم بالصمت. لقد كان يرغب فقط في أن يرى وجه العروس، فيفاجأ أنه محاصر بفعل يشبه الاغتصاب.

"**حسناً سأريك وجه العروس من فوق الحائط فاتبعني إذا كنت ترغب بذلك. إنها ليلى على كل حال.**

(فصرخت: ابنة الملاية؟!)

– نعم ولكن لا تخبر أحداً بذلك. ولا تناديني بالعمة مرة أخرى.

هززت رأسي موافقاً على كل كلمة قالتها والشروط التي وضعتها ما دمت في النهاية سأرى وجه العروس"[21].

ثم بعد أن تبعها إلى البيت الخالي بدأت هي في بكاء متوافق مع صوت البكاء في زفة القاسم

"**سقطت أمامي على البساط الوحيد، منتحبة بصوت مسموع، وبالبحة ذاتها على مصيبة القاسم وليس على مصيبتي**"[22].

إن شخصية الفتاة تمثل قمة التناقض، فبعد هذا البكاء الروحي على الفقيد، ستكشف عن عهر حقيقي، كان الراوي قد لمّح له

"**حقاً آلمني ذلك الصمت والنواح الخفي. إنه البرد، الزيف الأصوات البعيدة التي فقدت عفافها، يجب أن أصغي جيداً. قريباً مهووساً، راغباً بالخلاص**"[23].

وبعد أن بدأت تلاوة النشيد ولعلعت حناجر النسوة بالبكاء تحولت الباكية بجانب يونس عن بكائها وبدأت في فعل الاعتداء على طفولته البريئة

"**استدارت نحوي بوجه شبق وعينين مبللتين بالدموع**".

وفي آخر الأمر يعرف تلك اللعبة الجديدة ويحدث التحول على تكوينه.

"لكنني لم أعرف نهاية تلك اللعبة الغريبة التي لا تشبه أياً من ألعابي السابقة الحمقاء مع القطط، القطط الطيبة الصماء"[24].

ونتابع هنا كيف يتم هذا الوضع من خلال رسم البنى التي تشكل هذا المحكي التي ستجعلنا ندرك طبيعة الاستفادة المتحققة من سيرة القاسم بن الحسن رضي الله عنهم التي وظفت هنا واستحضرت لترسم وطأة الأنثى عليه. فكما زواج القاسم يمارس كطقس خارج عن إرادته، كذلك هذا الفعل الموجه من الأنثى ليونس الطفل هو فعل خارج عن إرادته.

إن النص السابق (قصة بن القاسم) تستخدم هنا كنص لاحق بحيث يصبح القاسم شخصية حاضرة، سنقوم بالتركيز على هذا الموضع اكثر عندما نتحول لنبحث عن حكاية رواية رقصة الطائر المذبوح في القسم الثالث من هذا الكتاب.

إننا كما نرى مع مجتمع الإناث وهو يمارس فعله على الذكور وكذلك كيف يتماهى يونس باستمرار مع مجتمع أجداده (آل البيت)، هنا يكون هناك تناقض بينه وبين القاسم حيث زواجه روحياً وشرعي، بينما يونس يتم عبر فعل اغتصاب، كما أن الأنثى (العمة) تعتدي على يونس وهي تتناقض بذلك مع بنت الملاية التي كانت عروساً روحية شرعية ضمن طقوس الإرث الشيعي.

كما نجد بنية التضاد (منطقية) بين القاسم من آل البيت (بحسب الرواية) والأنثى (الزانية)، وكذلك بنية تضاد سنجدها بقوة تحكم أفعال يونس بينه وبين بنت الملاية.

المناص الخارجي الرابع (الفصل الثاني)

"أولئك الذي يلوثون الروح بنزوات الجسد وهيجان الحواس، يحطمون تحطيماً تاماً ذلك الذي هو على العكس نافع وضروري للحياة، ضمن جهة أخرى يلفون في وحل الملذات الجسدية روحاً نقية وشفافة، والقذارة التي يوسخون بها نقاوة الجسد وطهارته تلحق أذى كبيراً بالحياة" (اسم الوردة- إمبرتوايكو)[25].

إننا كما نرى أمام مناص فيه تفعيل للمزيد من الأزمة الذاتية، حيث يحيلنا هذا المناص على جانب أو مرحلة من مراحل عمر الشخصية يونس، وتحوله من طهارة تجارب الطفولة السابقة إلى تجربة الجسد. هنا يمارس يونس تحوله الشخصي، للزنا، ويرسم صورة لذلك. إن الصورة التي ترسم هذه الممارسة تتسم بقوتي فعل، فعل الرغبة وفعل الحزن، بحيث يصبح هذا التحول انعكاساً للرسالة التي يقدمها المناص التي تمثل تقديماً لما يفترض أن يحصل، هنا نجده يرسمه كما سنرى.

"... **فراديس غضة، ولائم غاطسة في مياه ضحلة تغطي الشوارع المرصوفة بالطابوق الفرشي، شياطين يساطون بنيران بنفسجية. كنت أرقص منذهلاً، نقياً كالزجاج، مليئاً بالنشوة الحامضة والمسكرة وحينما يتطاير شعرها مترطباً بحبات العرق، لمسته كالمسحور، مقاوماً رغبة بالبكاء**"[26].

إن المقطع السابق الذي يرسم نهاية الفصل الثاني يأتي كرد عن المناص الذي سبق أن وضع في بداية الفصل، بحيث يصبح هذا الفصل هو فصل أزمة التحول عند الشخصية، أو عند الطائر المذبوح.

المناص الخارجي الخامس (عتبة الفصل الثالث):

تمارس عتبة الفصل الثالث فتح آفاق التأمل وإعطاء فرصة للخطاب السردي للتحول من جانب السرد إلى التأمل عبر الإشارة للعلامة كما سنرى هنا

"**كل ظاهرة فوق الأرض رمز، وكل رمز هو بوابة تلجها كل روح اكتسبت قابلية التسلل إلى أحشاء العالم، حيث أصبح أنا وأنت النهار والليل، كُلاًّ واحداً، يتصادف هنا أو هناك في طريق الحياة، أن تعترض الإنسان بوابة مشرعة كما يحدث أن تراود الإنسان فكرة أن كل شيء جليٍّ هو رمز، وفي مكان ما وراء هذا الرمز تقيم الروح والحياة الأبدية، ولكن قليلين جداً، أولئك الذي يلجون هذه البوابة ليرفضوا الجلي الجميل في سبيل واقع الأحشاء الجاف" (زهرة السوسن– هرمان هيسه)**[27].

لعل أكبر رمز هنا هو ذلك المرتبط بعنوان الرواية الذي يتحقق أمامنا عبر

السرد، حيث يتم سرد عملية وشم الطائر على يد الشخصية يونس، في المعسكر حيث أنوجد (الطائر/يونس)، هذا الطائر لم يصل بعد لزمن الرقص، حيث ستذبحه مجازر الحرب.

إن الحديث هنا عن الرمز، يحيل لنا مرحلة من مراحل نمو الشخصية، حيث يصبح للأشياء معانيها الواقعية وغير الواقعية. وتتحقق هنا أمامنا عبر الشخصية أزمة يده التي يتوهمها، فيموت صديقه الحب (حبيب) كما تبدو علامات الحرب (حرب إيران) بادية على البيوت، حيث اللون الأسود يغطيها.

"**رأيت أسمالاً سوداً ترفرف في أعالي البيوت وتنتحب علناً غياب الأولاد، في آخر الحكاية. قرأت اسم "الحُبُ" باهتاً مندثراً وممزقاً مثل راية قرصان مهزوم**"[28].

إن واقع الأحشاء لن يكون هنا عالماً مثالياً، إنه واقع مرير يبدأ من الأقراص المخدرة في سجون المعسكرات، إلى الأجواء اللوطية حيث الرغبات الشاذة وينتهي بالشخصية يونس ورفاقه وهم يقومون (ضمن واجبات التدريب العسكري) بتنظيف المراحيض ولا زالوا تحت تأثير الأقراص المخدرة:

"**... وراح ميلاد يهوِّن الأمر ويشرح لنا الطريقة الفضلى لتنظيف الفضلات من دون التفكير بها في محاولة لتبسيط المشكلة قائلاً: (لا تخشيا شيئاً، إن عدونا الرئيسي هو الرائحة ولذلك سنقوم بتكميم أنوفنا والنظر إلى الأعلى، وسيسير كل شيء على ما لا يرام) ودخلنا المعمعة (يونس اكنس من هنا، سأحرك تلك القذارة من هناك... ارفع قدميك يا نشأت أنت الآن تدوس عليها... لا تدعا الماء يعود للأبواب...**

....

تخيل أن كنيسة ما تفتح أبوابها بوجهك، رائحة البخور تملأ الصالة والرسوم في الأعالي.. تخيل.. تخيل فقط"[29].

إننا كما نرى أمام الانتقال من مكون لمكون آخر، فمن غرفة الفضلات ينقلنا(كمروي لهم) ميلاد (النصراني) عبر خطاب يوجهه رفيقه يونس لأجوائه النصرانية، وبوضع هذه العلاقة في إطار المناص الأول هل يبدو هناك ربط بين

عالم الأحشاء وما كان فيه الرفاق، وهل الإشارة لرفض الجلي الجميل هي إشارة لرفض رمزي لجمال الخارج؟ في مقابل جمال الأعماق؟.

المناص الخارجي السادس (عتبة الفصل الرابع)

يحيل هذا المناص ظاهرياً على ما يعرف بالحب الإلهي، وهنا يتم توظيف منقول مختلف عن السابق، إننا هنا أمام مناص مستقطع من كتاب إسلامي قديم، بدل تلك المستقطعة غالباً من روايات وقصائد مترجمة، وهو يوضع هنا قبل دخول يونس ابن (المرجع الشيعي المتوفى) مع رفيقه النصراني ميلاد وذلك لعمل لحام للكنيسة. وسنجد الروائي باستمرار يضع يونس في مواجهة أنثى من الإناث.

فهنا هو في مواجهة زوجة القسيس، والدة ميلاد بعد أن كان سابقاً في انفعال من بنت الملاية.

"**في البداية يبدو المحبون متغيرين في مظهرهم الخارجي، فيضعف نظرهم وتغرق عيونهم وتفرغ من الدموع، ويجف اللسان شيئاً فشيئاً وتظهر فوقه القروح، ويجف الجسم كله ويتألمون دائماً من العطش، عند ذلك الحد يقضون يومهم مستلقين على وجوههم وتظهر علامات شبيهة بعضات الكلاب على الوجه وفي النهاية يجوبون المقابر كالذئاب" (كتاب الحاوي– أبوبكر محمد بن زكريا الرازي)**[30] .

إن هذا المناص لا يقدم بشكل مباشر إشارة واضحة لأزمة ذلك الطائر، كما رأينا مع المناص الخارجي الثاني والثالث والرابع، ولكن يقدم نصاً (أسطورياً) يتماهى مع وضع الشخصية الجديد ويضعنا في حدود المنطقة التي سيكون فيها، إنها مجرد إشارة مفتوحة لتوجيه القراءة نحو ما سوف يعتمل في عمقه من أشياء، حيث سيصطدم هنا بوالدة ميلاد:

"**كانت كلماتها الموجهة إلى الزوج تارة وإلى الابن تارة أخرى، تنم عن ثقة بالنفس ومحاولة لإسماع الآخرين بأنها شيء مهم في هذا المنزل بل الشيء الوحيد الذي من أجله تقوم الدنيا وتدور حوله الأرض**"[31]

المناص الخارجي السابع (عتبة الفصل الخامس)

هنا نعود إلى مناص واضح الفعل، فيونس هنا في هذا الفصل باستمرار يتذكر أبيه الغائب، هل يبدو هذا التذكر حالة مقاومة لفعل حضور الشخصيات النصرانية، وسنجد المقاومة المستمرة عبر المناص الداخلي بين البنية النصرانية والبنية الشيعية. لنتابع هنا المناص الخارجي للفصل

"**للغائبين المتوجين ملوكاً على خرائب صمت القبور، نقيم قداس الموتى**"[32].

يعاني يونس (الشخصية المركزية)، من تأثير عدة محاور فعل ويمارس عبر طاقة التفاعل النصي إبراز هذه المحاور. إن المناص الخارجي السابق الذي يمثل بكائية على أبيه الغائب يتأسس من خطاب ذي مرجعية نصرانية أو من خطاب الكنيسة.

سنجد ذات المناص الداخلي يتكرر داخل جدران الكنيسة عندما عاد يونس مع صديقه النصراني ميلاد:

"**... وأصغيت من دون أن أغمض عيني إلى صوت إنشادها الذي ملأ قلبي بالرحمة فكأننا امتزجنا بترنيم مباح بهي ننشد للرب في الأعالي وللغائبين المتوجين ملوكاً على خرائب الصمت. نقيم قداس الموتى الذي رحلوا مبكراً**"[33].

إننا كما نرى أمام ذات المناص الخارجي يتكرر ونحن بذلك ندرك طبيعة محور فعل النصرانية على هذه الذات. لنتابع (قبل التوغل في قراءة الرسالة العميقة والمعقدة في هذا الفصل) المناصات الداخلية وهما مناصين داخليين كل منهما يحيل على موضوعات قديمة ذات بعد ديني.

المناص الداخلي الأول

وهو يقدم على لسان (الوالد) ومن خلال الإرث الشيعي، إن المناص يأتي هنا منفصلاً كتابة ولغة عن مادة الخطاب الروائي للرواية:

"**إلمن تعاتب، ياهو ليجاوب؟**

دمك يالرسول أجرته الرحمية

أحقاد العمام وشر بني أمية

إلمن تعاتب، ياهو ليجاوب

وقرأت آثار بكاء قديم لم يجف ملحه بعد، جوعاً مفضوحاً للحياة ولتذوق آخر ما تبقى من رحيق الشاي، الإغفاءة تحت شجرة التوت. وقرأت انطفاءة العينين عقب انتفاضة الجسد الملسوع بسخونة الرصاص.. دم.. دم.. دم لزج.. وفتوق غائرة لحضرته الغائبة في فضاء الصورة"[34]. إن المناص الداخلي السابق هو والمقطع التالي له يرسم حالتين: حالة الصراع الشيعي السني القديم، كما يرسم حالة موت والد الشخصية عبر استدعاء هذا الصراع.

المناص الداخلي الثاني

"**... قمت أنفض رماد حرائقي، طارداً الدخان بالنفخات وركضت إلى الخارج بعد أن تقلص الأفق حتى أصبح بحجم فتحة باب صغيرة. وفي الطريق ألقيت على العشب الذي كان يرزح تحت الجليد نظرة أخيرة. كان العشب ميتاً، حاولت نسيان الأصوات القادمة من أقصى القاعة التي لا تزال تمجد الآباء المختبئين وراء الغيمات:**

أبانا الذي في السماء، تقدم اسمك

لتكن مشيئتك كما في السماء،

كذلك هي على الأرض.. آمين".

إن المناصين السابقين يمثلان معاً بنية يطرحها الكاتب وترسم المجتمع النصي، وإذا كانت نفسه تنزع باستمرار لأبيه، فإن أبيه الغائب، يقارن دائماً كما نرى بأب النصارى الغائب، كما يرسم لنا ذلك كله محورين هامين من محاور ما يعيشه ذلك الطائر الذبيح بين حرقة الأب الضائع والنزعة للنصارى (ميلاد) وأمه وحيث يتحرّق العراقيون كلهم على الغائبين.

المصدر	الإرث الشيعي	الإرث النصراني
النص السابق	سيرة الحسين وآل البيت ضد بني أمية	سيرة المسيح والنصرانية وأذى اليهود له
النص اللاحق	والد يونس يذكر القصة شعراً (المرجع)	والد ميلاد (القس)
اللغة (المناص)	لهجة عراقية (شعر)	صلاة نصرانية (تراتيل)
الراوي	والد يونس (المرجع)	والد ميلاد (القس)
المروي له	يونس	نصارى الكنيسة

جدول (4-1)يوضخ طبيعة العلاقة بين المناص الداخلي الأول والمناص الداخلي الثاني

إننا كما نرى أمام مناصين كل منهما يقوم باستدعاء قصة قديمة أو الإشارة إليها بحديث وهو ما يحقق بشكل مبسط ما يعرف بالتعلق النصي. إن المناصين الداخليين مع المناص الخارجي يحققان معاً انتظاماً معيناً، حيث يشتغل العنوان الرئيسي ليؤكد غيبة الأب.

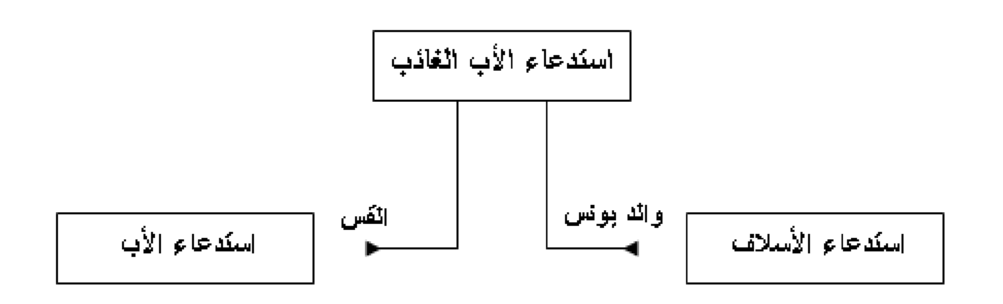
سنجد في نفس الفصل يونس يناقش طبيعة العلاقة بينه وبين زوج الأم وعدم قدرته على التعايش معه، ونجده يعيش حالة وجد بأبيه الغائب، بل إن مادة الفصل كلها كانت بكائية مطولة على ذلك الأب، إن رسم صورة الأب تتم دون طقوس احتفالية، إنها حالة تعاطي ذاتي محض:

"**كان الضوء شحيحاً ولا يكفي لرؤية الموجودات إلا بصعوبة توقفت خطواتي عند الصورة المعتمة حيث كانت الخطوات تتوقف عند المحراب بلا شموع تحرق أصابعنا بنزيفها الساخن وبلا أعواد بخور تدخن في الأجواء. كنت أكتفي بوضع يدي على زجاج الصورة المتجمد**"[35].

ثم بعد مسافة من البكاء الصامت على غيبة (الأب/ المرجع) سنجده يحدثه مباشرة كما أسلفنا:

"**(لماذا تغيب ؟) سألت أبي بصوت مسموع كان كافياً لإقامة حديث رجل لرجل. (لماذا تغيب ؟) كررت مسبحة السؤال خمسين مرة على الأقل ولم أجد جواباً**"[36].

بوضع المناصات الثلاثة الخارجي والداخليين نجد ما يلي:



شكل (4-5) يوضح بنية الحدث التي تتأسس عبر المناص الداخلي والخارجي

المناص الخارجي الثامن (عتبة الفصل السادس)

"**توعدوا السماء باللعنات**

كفروا بالأصل البشري

باليوم

بالساعة

بالنطفة التي خلقتهم" (الكوميديا الإلهية- دانتي)[37].

مباشرة نجد في هذا الفصل سيرة حرب تحرير الكويت (الخليج الثانية) وهجوم القوات الأمريكية على العراقيين فالمناص الخارجي بهذا الشكل يمارس فعل إحالة للخطاب من فضاء لفضاء ويتحول الحديث من الغائبين والبكاء عليهم إلى الحرب والموت. أي المناص هنا يمثل حالة إحالة للخطاب كما يمثل رسماً لموقف الروائي من المتحاربين كلهم، وهو يرتبط مع المناص الثاني المنقول عن رامبو، عن (الرجال الدهشون الكبار في العذاب..).

المناص الخارجي التاسع (عتبة الفصل السابع):

"**من أجل موضع حزين، كنا نصف الزنابق مائلة، ونطلق السنوات..**"[38].

يجسد هذا المناص سبب الصراع، حيث المكان يمثل سبب مركزي لكل أزمات

العراق؛ فَقْدُ المكان أو البحث عن موضع جديد كان هاجس ظاهري لدولة العراق سواء في حربها ضد إيران أو في احتلالها للكويت. هنا يبدو إيحاء ميل الزنابق وإطلاق السنوات رمزاً لتضييع السنين فيما لا يجدي حيث ما لدينا كافٍ.

هذا المناص يأتي بكاء لما ضاع كتعبير عن واقع يعيشه جندي أسير. سنتابع في هذا الفصل معاناة هذا الطائر المذبوح. كما سيكون المكان وضيق المكان وعتمة المكان هي الأساس الذي ينبني عليه الفصل. لنتابع هنا بداية الفصل

"**إلى الغرب من ساحل الخليج ذي الأحجار الأرجوانية الملساء يقع معسكر الأسر الكبير، في المتاهة الرملية التي تتوسط صحراء العرب، على بعد مائة وعشرين كيلومتراً من آخر خط من تموين الجيوش الزاحفة نحو الشمال، بين غدران مندرسة وشتات آبار قديمة ومطمورة بالرمال..**"[39].

وبالعودة للمناص السابق نجد قيمة الحزن والانكسار مرتبطة بالمادة النصية، عبر الصورة. إن قيمة الحزن السابقة ستكون حاضرة بقوة ضمن معاناة الشخصية وكافة الأسرى الآخرين. إن هناك وصف مجرد لحالة المعاناة التي تعيشها تلك الكائنات.

"**... لم أكن أتلفظ سوى بكلمة (اللعنة) وأنا أتلقى الركلة تلو الأخرى وفجأة رأيت وميضاً من البرق يخترقني وسمع الجميع قرقعة الشرارة الكهربائية التي صعقتني فهويت كخرقة. مكثت طويلاً وأنا أفترش الأرض ممدداً على جانبي وهاجمني البرد فارتجفت أطرافي وقئت سائلاً أخضر من فمي وأنفي**"[40].

إننا كما نرى أمام ترابط قيمتي المكان والحزن ضمن عالم الأسر حيث يعيش يونس أزمته هناك.

المناص الخارجي العاشر (عتبة الفصل الثامن)

يأتي المناص الخاص بالفصل الثامن، معبراً ومجسداً لحالة القهر، يأتي المناص هنا من خطاب نصراني:

"**لِمَ لمْ أمت في الرحم؟ عندما خرجت من البطن. لِمَ لمْ أسلم الروح؟. لماذا**

أعانتني الركب؟ ولم الثدي حتى أرضع لأنني كنت مُضجعاً ساكناً. حينئذ كنت نائماً كنت نمت مستريحاً مع ملوك ومشيري الأرض الذين بنوا أهراماً لأنفسهم

...

الصغير كما الكبير هناك والعبد حرٌّ من سيده" (سفر أيوب)[41].

إن المناص السابق يقدم حالة الشخصية وما يعيشه. إن ثيمة الألم والشعور بعدم الجدوى وقهر السادة للعبيد يتجسد كله هنا، وبين هذا كله وعبر الاشتغال على العنوان تكون عودة أولئك الأسرى آخر الرواية

"**ولكنها أمنية موشومة على شكل طائر أخضر فوق صفحة الكف تفسير للعالم كله السرد الذي لا أستطيع كتمانه أكثر من ذلك. الأقراص جففت حلقي فنمت جائعاً، خاسراً إلا من حلم يتوه اسمه العودة..**"[42].

تبدو العودة هنا حلمٌ بعيد المنال لهذا الكائن المذبوح، الذي ارتبط وشم يده بالعنوان وصارت كلها تتجسد في فقد المكان والرغبة في العودة له.

الفصل الخامس

التفاعل النصي في رواية التابوت

لعبد الله علي الغزال[43]

المناص الخارجي

حكاية رواية التابوت

تحكي رواية التابوت قصة مجموعة من الشباب يستعدون للسفر للجنوب استكمالا لأداء الخدمة العسكرية الإلزامية، حيث تركز عدسة السرد من خلال شخصية (المتكلم) عليهم وهم في ظهيرة السفر تلك، ومن خلال القيظ وألم الاستعداد للسفر يقدم لنا الشخصية (المتكلم) رؤيته في واقع السفر وفي الحياة ويبدو شيئا فشيئا من خلال طاقة الوصف العاكس للألم في التساقط أمامنا هول الفجيعة التي تعر بها ذاته وكم الألم المختزن في أعماقه.

يعود بنا (الراوي/الشخصية) لليلة ما قبل السفر حيث يرسم لنا مشاعره من خلال تكثيف الاشتغال على الحواس، سيستمر الراوي في رسم حياته الزوجية وعلاقته الخاصة بزوجته (بتول) التي سيظهر أمامنا من خلال السرد غير المباشر طاقة فعلها الإيجابي على ذاته التي تبدو منهكة، حيث يبدو ممزقا بين الماضي السعيد في بيت الأسرة في القرية حيث الوالد موظفا في النفط وبين الحاضر حيث الكل قد ذهبوا للقبر وأخوه الوحيد خارج البلد، بينما سنجد ضمن الحاضر طاقة فعل سلبية عليه من خلال جاره عبد العزيز الذي يرسم له حكايته القلقة وألمه ويخبرنا الراوي عن محاولته للانتحار.

يمضي السرد حيث المجموعة في طابور الطائرة ويقوم الراوي بتفعيل كل الفواعل الممكنة حيث تتحول الإبرة أو (حقنة الحماية من أوبئة الصحراء) التي تشك اليد، كطاقة فعل سلبية على شخصية المتكلم وهو يعود ليقارن بينها وبين الإبرة التي كانت في ذراع والده أيام عمله في النفط ليتخذ ذلك كله أداة لفعل مقارن بين الماضي والحاضر. وبين صحراء الأمس التي كانت مصدرا للرزق وصحراء اليوم التي هي نذير بالحرب والموت، وكذلك حادث السير الذي تسبب في وجود البلاتين في رجله المصابة وكذلك عمله لمدة طويلة من زمن فتوته مع أبيه في ورشة السيارات ويمضي السرد فنعود مع الشخصية لماضيه ونتابع القصة المفعّلة لموت الأم ويرسم لنا من خلال ذلك في دراما متصاعدة ذلك الراوي المنفعل حِدة ما عانته أمه ويفلسف لنا موت الجنين في بطنه وعلاقة كل ذلك بقضية الموت والحياة ونعود لنتعرف على زوجته بتول ومحاولاتها الشعرية زمن تعارفهما.

تنطلق الطائرة بالمجموعة وينطلق الراوي ليرسم من خلال كل الفرص فعل التوجس والخوف من الموت والحرب الذي يشعر به وبعد وصولهم نجدنا نتعرف على الشخصية المركزية الثانية (بشير) الذي يعيش قلقا أخرا غير قلق (المتكلم) الذي يبدو قريبا للقلق الوجودي أو للألم التي تعيشه الذوات المفكرة.

ومع مضي السرد يعود الراوي من خلال ترابطه هنا مع وعي بشير ليرسم أمامنا القصة الأسطورية لطرد الشيخ الأسمر للجن إلى الصحراء، التي ستشتغل على مكون بشير الداخلي بحيث تتحول أمامنا رعشة الخوف من الشيخ ومن عالم الجن في الصحراء اكبر مكونات الفعل على هذه الذات المتأججة بالرغبات الجنسية الدفينة ويرسم أمامنا الراوي وصول المجموعة للصحراء ونتعرف اكثر على زيدان المتدين والعاشق للوطن والأسمر اللون وكذلك نتعرف على قصة جهاد أجداده ضد الإيطاليين الغزاة قبل قرن من الزمن، وتأثير حبه للأرض في عمله في الزراعة في منطقته (عين الشرشارة) بالشمال الغربي من ليبيا، وكذلك تأثير توجهه الديني في كافة مناحي حياته، ومع السرد ومن خلال رؤية الآخرين يرسم أمامنا الراوي صورة جمعة الشخصية الرابعة الذي يمثل بحق شخصية الجندي بلثامه وقوته الجسدية وغلظة طباعه، ونتعرف لباقي أفراد المجموعة والموضع الذي ستتم الإقامة فيه، وينقل لنا الراوي القصة التي رواها الجنود الموجودين سابقاً في الموقع عن هجوم الزنوج ، تنقل إلينا كما قصة الشيخ

الأسمر بلهجة الشك وعدم التأكد، كما نجد مع تنامي السيرة الوتيرة البطيئة لمضي أيام المجموعة حيث ينطلق بنا الراوي المندمج مع المتكلم في احد ليالي الحراسة فوق الجبل، ليطرح أمامنا بواسطة الخطاب التأملي قصة سفر المتكلم للجامعة وينطلق من هناك فوق الجبل لليلة من الليالي في (سيول) العاصمة الكورية ويستخدم حكاية موت الكوري العجوز (كيم) ليفلسف الموت ويعود بذلك في دراما عالية لماضي طفولته بحيث تتحول تلك المواضع الخطابية لبكائية مميزة عن الماضي. ونعود لنتابع مع بشير عمله في بيع البنزين للمخابز و كذلك أفعاله التي يمارسها في يوم الجمعة عند موعد لقاء الجموع في ضريح الشيخ الأسمر. ويستمر في أفعاله تلك متوجسا من أسطورة يرددها أهل المنطقة عن لعنة الشيخ التي تصيب من يمارس الخطيئة من أهل المنطقة وكذلك متوجسا من تلميحات أمه في جلساتها معه عن أفعاله المخجلة التي يمارسها في زحام الضريح، ونتابع تعرفه على فتاة يسعى من خلالها للخروج من الجيش ويرسم لنا الراوي بضمير الغائب صورة سفر بشير لطرابلس بغية لقاء هذه الفتاة ويتذكر أمامنا بشير قبل أعوام قصة موت أبيه محترقا بالنار، ومن هناك يهرب بشير من تلك الفتاة ونعود للمجموعة في تواجدها في الموقع الحدودي حيث يستمر زمن المكوث البطيء، وبعد زمن وهم في أحد طلعاتهم اليومية يرون الناقة التي ستكون بفعل حضورها مثلا حقيقيا لفاعل لتأزم الوضع بينهم، حيث سيتصاعد الصراع حول جواز قتل الناقة (الذي يبدو فعلا رمزيا) بين زيدان المؤمن وبين جمعة بلثامه وصورة العسكري التي يمثلها. يتأجج الصراع بينهما لدرجة الصراع الجسدي، وبعد أن يضرب جمعة زيدان وينهكه ضربا يمضي ليقتل الناقة ويحمل جزء من لحمها هو وبشير.

وينطلق الراوي من فعل الناقة هذا ليرسم سوداوية الأيام التالية، بحيث يتحول فعل القتل ذلك للعنة حقيقية، ويمضي السرد فنجد بعد زمن جمعة وبشير ينهمكا في المزيد من الغي فيصنعا خمرا يشربانه، ويمضي التوتر الدرامي من خلال تصاعد وتيرة من الوعيد الصامت يطرحها الراوي بفعل تسريب كلمات خاصة حتى لحظة موت جمعة ملدوغا ويندفع بشير بعد ذلك في الأيام التالية في حالة شبه هستيرية ويبدو أنه تحت تأثير الندم لقتل الناقة أو خوفه من العقاب الأسطوري للشيخ ومن الصحراء التي تمتلئ بالجن والشياطين.

وفي لحظات ما قبل عودة المجموعة للمدينة يدخل بشير في حالة سكر لحقل الألغام ويتفجر فيه لغم ويموت ويتوقف السرد.

عن عنوان الرواية (المناص الرئيسي):

عنون الروائي عبد الله الغزال روايته الأولى بالتابوت واشتغل بنظام متميز من العنونة سواء من حيث العنوان الرئيسي للعمل أو العناوين الداخلية التي كانت تحقق ترابطا خطابيا متميزا بينه وبين القارئ، حيث تقدم التابوت درساً متميزاً في توظيف العنوان، إذ تتخلل قيمة التابوت أو مكوناته رؤية الشخصية ضمن الخطاب الروائي، كما نجد مكونات التابوت (الألواح) عناوين لبعض فصول الرواية وتتحرك هذه المفردة على عدة مستويات، مستوى التابوت بمعناه التقليدي، حيث يحكي الراوي عن التابوت الذي حمل فيه أبيه. كما نجد التابوت بمعنى استعاري (من الاستعارة) حيث يمثل الضيق والقلق في فضاء مكاني مغلق أو متوتر. كما نجد في آخر النص استدعاء التابوت عبر موت الشخصية بشير.

بنية العنوان ضمن الرواية:

لنتابع هنا كيف بدأ الروائي منذ البداية يشتغل على العنوان الرئيسي لروايته حيث بدأت تظهر أمامنا وعبر الخطاب كلمة التابوت وما في حكمها باستمرار:

"كانت التوابيت ساكنة كسكون صناديق الفاكهة وصناديق السجائر وصناديق الذخيرة وصناديق البيض. الفرق هو أن صناديق الفاكهة والبيض ستعود فارغة أما التوابيت فسترجع مليئة بالأشلاء والجثث المقطعة وخيوط الدم المتجلط الداكنة وقطع الأمعاء. ربما عادوا بجسدي في ذلك التابوت المثقوب. رأيت عينا تطل من ألواحه. في ذلك التابوت قد تتكدس جثتي، وتترجرج أمعائي اللزجة وقطع جسمي المغمورة بالدم الجاف، ولكن لا يهم. إن الحياة في مجملها لا تعدو كونها نكتة سمجة. يقودنا القدر المقدور إلى حيث يريد. إن الميت لا يتألم"[44].

إننا هنا أمام حضور التوابيت في الطائرة مع الجنود المسافرين، وهي بذلك

تقدم فرصة للراوي لكي يشتغل عليها ويظهر المزيد من خبيئة ذاته (هو كمتكلم) وكذلك تمكنه من أن يطرح للمتلقي توجسه وخوفه المستمر من الموت في الصحراء.

التابوت والأهل

هنا أُم الشخصية الرئيسية (المتكلم) أيضا أطبق عليها التابوت ورحلت رحلتها النهائية لربها ولم تبق إلا صورتها في مكتبه :

"**ماتت أمي وأطبق عليها التابوت غطاءه ورحل بها بعيدا إلى الغيوم البنفسجية العالية، ولم تبق إلا صورتها معلقة على حائط مكتبي**"[45].

والأب نفسه كان قد دخل تابوت الأرض قبل ذلك، ولننظر لهذه الصورة الدرامية العالية التي ترسم الموت الذي حل به (على لسان ابنه/ المتكلم):

لم أفكر كثيرا في أبي في اليوم الذي ماتت فيه أمي، ولكن موته المفاجئ بدا لي جزءا من معادلة غريبة معقدة. كان قد مات قبل ذلك بشهور وضمه تابوت ترابي من توابيت الموت، وتساقطت قطع لحمه في القبر، وفقأ دود الأرض مقلتيه الحنونتين[46].

ويستمر في فلسفته وتأمله للموت وهو يحكي لنا قصة الجنين الذي تركه أبوه في بطن أمه الذي مات هو أيضا مع الأم :

"**غريبة هي فلسفة الحياة والموت !.**

أراد أبي الميت في تابوته الترابي أن يهب حياة أخرى له على سطح التراب"[47]

إن الموت وهو يحول الشخصيات الرئيسية لأيتام كبار يمثل عبر فاعله الأكبر التابوت أحد أهم طاقات صنع الدراما، لنتابعه هنا حاضرا مع بشير أيضاً ضمن قصة موت والده حرقاً بالنار:

"**تأى "بشير" بنفسه عن العاصمة. كان يخشى المرور من شارع مستشفى**

الحروق. كتلة مخيفة من الانقباض والتوجس تكتسح نفسه كلما تراءت له صورة والده وهو يرتعش تحت لفافات القماش الملتصقة بجلد ولحم والده الذي سلخته ألسنة النار.

هذه اللفائف البيضاء وضحت في ذهنه عندما خرج التابوت من بيتهم إلى المقبرة. تحامل على نفسه وشارك في حمل التابوت. كان هناك جمع غفير يسيرون خلف الموكب"[48].

إن بشير قد مارس مع الاخرين رفع تابوت والده، وأخذ يتخيل رائحة لحم والده المحروق، لقد كانت هذه القصة وهي توضع ضمن نسق أفكار بشير في فترة سابقة لوصوله للفتاة السمينة التي واعدها، كانت بهذا الشكل نذيرا بالموت وبالألم الذي من الممكن أن يراه الإنسان وكان التابوت بهذا الشكل كحاضن للموتى طاقة فعل على الشخصية تمكنه من تذكر ما ينغص عليه لقاء طالما خافه مع الأنثى الحرام.

التابوت مادة لخطاب الأسطرة:

كان التابوت حاضرا وبقوة ضمن قصة الشيخ الأسمر، الذي يشاع أن الجن والسحرة قد صرعوه لنتابع المقاطع التالية لنعرف أن التابوت كان ضمن هذه القصة (الأسطورية التي حضرت ضمن وعي بشير) قد أصبح أداة فعل قوية بل أصبح ذلك الوحش الذي يلتهم الأجساد :

1) التابوت هنا ضمن رواية من الروايات (غير المؤكدة) التي تحكي قصة موت الشيخ الأسمر :

. تناوشته الأيدي المتصلبة. قبضت المخالب على أجزاء جسمه. حملوه على أعناقهم كما يحمل التابوت. قادوه إلى ساحة القرية، وصلبوه على خشبة كبيرة عقابا له على معاندة إرادة السماء التي أرادت أن يعيش الإنس والجن جنبا إلى جنب في القرية وحقولها وجبالها".

2) لنتابع هنا وجه آخر من أوجه هذه القصة الأسطورية وكيف يظهر ضمنها

التابوت حيث التابوت هنا هو التابوت بمفهومه العادي :

"**وصل التابوت إلى الساحة. ووصل الذي يحمل حاجيات الشيخ. أنزلت الخشبة. وقام شابان فتيان بحفر القبر. سجي الجسد الطاهر بدمه في التابوت المصنوع من أغصان النخيل**"[49]

2) لنتابع هنا القصة (قصة الشيخ) وهي تستمر وتتدفق وفق رؤية جديدة تقول بظهور الشيخ للعاصين في المنام):

" **كما أكد الإشاعة رجل آخر ممن شاركوا في صنع التابوت من أغصان النخيل حيث قال إنه رأى الشيخ في المنام أيضا وهو ينظر إليه بعينين ساهمتين، وأن الشيخ قال له كلاما غير مفهوم. وإعترف الرجل أن سبب ظهور الشيخ له في المنام مرده إلى أنه قرر خفية الاختلاء بفتاة حسناء من القرية خلف الجبل ومراودتها عن نفسها والانقضاض عليها عنوة إذا لزم الأمر وتمنعت.**"[50]

4) لنتابع هنا توظيف التابوت للتعريف بالشخصية (باعتباره صانع للتابوت) :

"**بعد هذه الحادثة شوهد الرجل الذي ساهم في صنع التابوت يتردد على الجامع وهو يمشي مطأطأ الرأس مصفر الوجه، كما شوهد وهو يتمسح يوميا بقبة الضريح وجدرانه الملساء في خنوع وندم. وأقسم البعض أنهم رأوه وهو يتمرغ باكيا نادما أمام الضريح في الليل**"[51].

التابوت كأداة لتفعيل الخطاب:

هنا إكمالا لقصة الشيخ الأسمر، نجد بشير وهو يروي (للمتكلم) قصة هجوم الزنوج المزعوم وبنفس لهجة الشك السابقة يقدم هذا السر حيث نجد قصة دفن قائد الجند هناك :

"**كانت دماؤه لا تزال رطبة تفوح بالزعتر. وكان الجرح الغائر في صدره لا يزال ينز بالدم. دفن أيضا في تابوت جوانبه وقعره الرمل، وغطاؤه الصخور المحروقة**"[52].

وهنا نجد التابوت حاضرا ضمن قصة عبد العزيز جار المتكلم الذي يحكي له

كيف احضر والده من تونس في التابوت :

" **صوت محرك سيارتي العجوز الرتيب، واصطفاقات الهواء فوق النافذة، والهدير، لم يكن من شيء يكسر هذا الواقع الراحل معي في سيارتي سوى خبطات وانزياحات التابوت الخشبي الذي يرقد فيه أبي الميت**"[53].

إن عبد العزيز بهذه الحكاية قد ساهم في خلق خلخلة داخل ذات الشخصية المركزية (المتكلم/الراوي) بحيث أصبح التابوت رمزا للألم ولاستفزاز المواجع، و تحقق للراوي الاستفادة من مفردة التابوت ضمن رصيد قصة الشيخ لرسم شخصية بشير وكذلك تحقق له الاستفادة من نفس المفردة عبر قصة جاره عبد العزيز وذلك لرفع دراما الخطاب والتوتر لدى الشخصية المركزية.

كما نجد الموت ذاته يصبح تابوتا . :

"**تنطلق نحو سماء الوجود ثم يطويها العدم في تابوته كما طوى الموت أمي في تابوته الأبدي**"[54].

التابوت ضمن الصور المجازية:السراب نفسه وهو يتحرك يخرج من تابوته العميق :

"**ينبعث السراب الموجع من رقدته. ينتفض. ينثر ذرات الرمال من فوقه ويخرج من تابوته. يقوم**"[55].

كما يصبح التابوت رديفا للموت وأداة لطرح التأمل المستمر، حيث الجسد تابوت وحيث نحن نحمل توابيتنا:

قد أعود مقطعا أو مثقوب الرأس بعدة رصاصات ولكنني لن أشعر بذلك. فليحرق جسدي ويرمى به في أول قبر طالما روحي الساكنة فيه ستخرج مرفرفة مرحة منطلقة في شوق إلى منطقة الخلود العظيم. الجسد هو تابوت أيضا . تابوت من نوع آخر يتحرك .. نحمله على أكتافنا دون أن ندري! ولكن في باطني تنغرز كلاليب خائفة، توقظ فيه خوفا كارثيا من فرصة لقاء الموت. أود أن أعلم كيف ستشعر "بتول" إذا جاءها نبأ موتي بعد أيام أو شهور[56].

من هذا كله نرى كيف ساهم ظهور العنوان المستمر ضمن الخطاب الروائي في

خلق حركة مستمرة وكذلك تمكين الروائي من رفع الدراما النصية.

عتبات رواية التابوت

مناص الفصل الأول لنتابع العتبة الأولى هنا وهو مناص الفصل الأول: في الفصل الأول من الرواية ألواح إننا نجد الروائي يفتت بنية التابوت لمجموعة من الألواح ويختار لوح يبني به بداية روايته، إنه هكذا لوح دون (ال) التعريف وسنجد أمامنا ضمن هذا الفصل تشكل حياة المتكلم الشخصية الرئيسية في الرواية وكذلك بشير وأسطورة الشيخ وصراعه مع الجن. العنوان الداخلي بهذا الشكل مع الحضور المستمر للفظة التابوت يجعل من البعد الدرامي المأساوي محلقاً باستمرار فوق رأس القارئ، إنه مدعو باستمرار لأن يتوقع ما يمكن أن يأتي من أهوال للشخصيات. والصحراء هنا تتحول لأرض خصبة لتحقق هذا المفهوم أو تتحول هي نفسها لتابوت يلتهم كل المذنبين، كما يشعر بشير وأسطورة حرب الجن الذين طردوا لها.

مناص الفصل الثاني أو العتبة الثانية

نجدها في الفصل الثاني وتتكون من بعدين الأول، العنوان زيدان الذي يحيلنا على زيدان أحد الشخصيات المركزية في رواية التابوت، كما نجد كلمة تتحدث عن حكمة الحزن وعن ميلاد حياة جديد من ضروب الحزن : " **عندما تصبح الأحزان حقيقة واقعة تنتصب فوق هذه الأرض. كن على يقين بأن ثمة ضربا من حياة جديدة يوشك أن يخرج من صميم البذرة الخالدة المدفونة في أعماق الإنسان. (زيدان)**"[57]

إن العبارة المستقطعة كما نرى وسنتابع ضمن هذا الفصل دالة على قيم زيدان الداخلية، لقد استخدم الروائي هذا المقطع الذي وضع قبل الفصل الذي تتأسس فيه أمام القارئ شخصية زيدان ليرسم بشكل مبكر وذكي صورة خاصة

في أذهاننا لزيدان مستفيدا من وعيه بعملية توظيف المناص، فزيدان باستمرار كما سنتابع يدور في دائرة الإيمان بالقدر وتوقع الخير والسعي (في مزرعته) ومع زوجته لكي يزرع زرعا صالحا .

لنتابع هنا شخصية زيدان وكيف يبدل الراوي لغة السرد ومنطقه وفكره ليصبح متناسبا مع زيدان:

" **اشترى البذور. كانت معبأة في علب كبيرة. سمع صوت البذور اليابسة تصك جدران العلب المعدنية وهو يمشي سريعا. هذه البذور الصلبة التي تشبه الحصى الدقيق يزرعها في الأرض الرطبة، وبعد أيام ستخرج إلى الشمس المشرقة أوراق خضراء يانعة يجرى في عروقها الماء. تتجدد الحياة في البذور كما تتجدد في النسل. الحياة لا تموت إذا كان هناك بذرة مختبئة في مكان ما. لو ترك جده بذرة لأورقت بذورا أخرى. ولكن بالنسبة إلى جده الشهيد، لا يعدو الأمر كونه اختيارا بين فرصتين**"58. إن المقطع السابق يدل دلالة واضحة على الانسجام بينه وبين المقطع الخاص بزيدان الذي وضع كمناص، بحيث يصبح المناص هنا فاعل يعين الروائي على تجهيز هذه الصورة عن زيدان المؤمن زيدان المكافح في حقله، ليوجه أفق انتظار القارئ للشخصية، ويجعلها واضحة مرتسمة بهذا الشكل لديه.

مناص الفصل الثالث

العتبة التالية نجدها في الفصل الثالث هي عنوانه "**اللحظة الخالدة**": كما نجد مقطع نصي (مناص) كتب تحته (عبد العزيز) هذا المقطع سيوجهنا لشخصية عبد العزيز الشخصية التي ستستخدمها الشخصية الرئيسية (المتكلم) ليتأمل من خلالها في الموت والحياة لنتابعه هنا : "**وعندما اكتمل الرسم المتوحش في أعماق ذاكرته انبثق الحكم الملعون خارجا من قاع نفسه كشظية نار دفعتها ريح عاتية. ركل الكرسي وارتمى في الهواء. وأحس بأحشائه تسقط وبشيء حاد غاص في رقبته، ورأى نفسه يهوي في فراغات مظلمة. مع الصرخة الإبليسية التي تلت الوثبة دخلت العجوز لاهثة. وفي مشهد شيطاني مروع رأت ابنها يتدلى من الحبل.. (عبدالعزيز)"59** إننا كما نرى أمام مقطع فيه صورة لشخص ما وهو يمارس عملية انتحار، يدخل الراوي لعمق الشخصية ويفعل الدراما النصية من الداخل

عبر ألفاظ ترفع التوتر النصي مثل **(الحكم الملعون، شظية نار، ريح عاتية، ركل الكرسي)**

ثم سيعود الراوي للداخل ليضعنا في البعد الحسي للشخصية وما يشعر به، إن الراوي بهذا الشكل قد رسم صورة مهولة للموت ولفعل الانتحار، وكأنما يجهزها ليستعين بها المتكلم وهو يناقش ويفلسف الموت والحياة ضمن نسق من الخطاب التأملي كانت التابوت بدايته، وسيتعاظم أكثر في باقي أعمال الكاتب التالية (السوأة والقوقعة).

لنتابع هنا الشخصية المركزية وهو يمارس فعل التأمل بعد سرد قد تمّ تحريكه لكي يبقى (الشخصية المركزية التي لا يذكر لها اسم طول العمل) لوحده في موقع الحراسة العلوي ومن هناك من موقع الحراسة وفي بقعة منعزلة عن الكل حيث يبدو كل الرفاق بعيدون، بدأ تأمله المقصود لنتابع بداية الفصل الثالث الذي فيه هذا المناص وكيف انطلق الراوي مباشرة من الجبل وموقفه من الركوب له "**من فوق تظهر تلاحقات الأشياء وتدافعها في مساحة الواقع بمظهر آخر. الحياة تحتي في الوادي مستمرة في جريانها ولكنها غريبة. والحياة فوقي في السماء مختلفة موغلة في منحي ذلك اليقين بالوجود. تذكرت رحلتي إلى كوريا.**

خلف زجاج بيتي المعلق في الطابق السادس بكوريا جلست ذات يوم بعد منتصف الليل أتأمل في صمت. كان رفقائي في البعثة نائمين والظلام كثيفا والمطر يهطل والجو تشويه مسحة جنائزية شاحبة"[60]. سينتقل الراوي بعد أن يحكي لنا قصة موت جاره الكوري ليحكي لنا عن انتحار عبدا لعزيز جاره، ويتحرك ضمن طاقة التأمل في محاولة عبد العزيز تلك ليفلسف الموت والحياة والطفولة والمطر والولادة وغيرها من القيم التي نراها ولا نكاد لفرط مداومتها نشعر بها. سيناقش قبل ذلك المطر كما يلي :

هل كان كل ذلك الاحتفاء والترحيب العميق بقدوم المطر هو انعكاس دفين في أعماقنا لجوع الأرض للماء؟. هل تسرب إلينا شعور الأرض باقتراب الموت وهي تعبر عن حنينها الأبدي لعشق الحياة، وكنا دون أن ندري نترجم بصدق طفولي أمين ذلك الحنين؟. هل كان اتصالا غامضا بسر الحياة الأعظم؟" [61]

ثم ينتقل بعد قصة الولادة هذه ليرسم قصة الموت عبر عبد العزيز التي سمعها منه أثناء زيارته له في المستشفى:

" **بعد أن قفزت وشعرت فجأة بالحبل يذبحني. كانت الأشياء تبدو أمامي مظلمة. لم أشعر بعدها بجسدي. أدركت بشعور الميت أنني شيء آخر. وبعدها تلاشي الظلام دفعة واحدة وظهرت أمامي صحراء ممتدة بلا حدود. لا شيء غير التلال الصفراء وسيوف الرمل المتقاطعة والصمت. ثم برز فجأة من بعيد بحر رمادي المياه**"[62].

إننا هكذا ومن خلال قصة عبد العزيز أمام طاقة الإحباط الكبرى الفاعلة على ذات الشخصية المركزية التي تواجهها طاقة دفع هي زوجته بتول.

الفصل الرابع: سنجد أمام الفصل الرابع عتبة هي "**لوح**" وهي بهذا الشكل تشتغل ضمن نفس الجسد الكلي التابوت المصنوع من ألواح.

الفصل الخامس: عنون الفصل الخامس ب"**بشير**" وكان هذا تجهيز لنا لمعرفة المزيد عن بشير احد الشخصيات المركزية في رواية التابوت.

الفصل السادس: سنجد عنوان الفصل السادس : **النذير**.

إن لفظة النذير تمثل تهييج وإعداد للقارئ لتقبل ما سيقوم بطرحه زيدان من غرائب منها ما يخص موضوع (الجمجمة) التي وجدت وبعدها ما سيلي في فصل الناقة وقصتها، وبذلك يصبح القارئ مستعدا لتقبل اللعنة القادمة، إذ النذير قد قرّ لها توظيف مقترن غالب بالترهيب من القادم من لعنة الخطيئة التي تصيب الإنسان أو غضب المولى سبحانه، هنا النص يصنع عبر الجمجمة التي امسكها بشير هالة درامية ويوظف هذا الموقف لكي يجهز القارئ لتقبل المزيد من النذر:

" **أخرج جمعة من الكيس جمجمة لا تزال نتف من شعرات فضية نابتة تتشبث بسطحها، ورماها في الهواء واستقبلها مرة أخرى في يده وقال ضاحكا:**

- **ووجدنا هذه أيضا ..!**
- **الله يلعن الشيطان..هذا نذير شؤم. هيا ادفنها بسرعة .**

ثبت بصر "زيدان" للحظة، خيل إلي أن سحابة غامضة عبرت وجهه. ثم أسرع وألقى بالمزيد من الحطب الجاف في قلب التنور. احتجبت سحب الدخان للحظات ثم انبثقت ألسنة اللهب الحمراء"63

إن الراوي قد اشتغل اشتغال جيد لتفعيل الدراما وجعلنا جاهزين للتوترات القادمة .

الفصل السابع :عنوان الفصل السابع هو الناقة، ونجد معها مناص تم فيه استحضار أية من القرآن الكريم هي أية الناقة من سورة الأعراف

بسم الله الرحمن الرحيم

هَذِهِ نَاقَةُ اللهِ لَكُمْ آيَةٌ فَذَرُوهَا تَأْكُلُ فِي أَرْضِ اللهِ وَلا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ صدق الله العظيم (الأعراف من الآية 73)

وتصبح هذه الآية بهذا الشكل رسالة تعدنا وبقوة للعنة قادمة عبر الدراما النصي ، هذه اللعنة تتحقق بسبب قتل الناقة، إن الروائي استعان بالآية الكريمة ليوجه أفق الخطاب ويجعل أفعال زيدان غير المنطقية منطقية، وتنفتح بذلك الناقة لتصبح رمزا عميقا لكل ما له علاقة بالموت، لنتابع هنا مقطع قتل الناقة و الصراع الذي حدث بسببها لندرك قدر مركزية هذا المناص والأحداث التالية له في توجيه دلالات النص :"**دب في العيون نعاس حذر، وارتخت مفاصل الأجساد مع جرعات الماء. وتخدرت العقول. تعب السير وإنهاك البقاء في الصحراء يصيب المرء بذلك النوع من الرغبة في إسناد مهمة إراحة الجسد إلى الأرض.**"[64] نرى مما سبق الراوي وقد قام بخلق حالة خاصة من التجهيز للحدث عبر وضع الشخصيات في مكان الحدث ثم رسم صورة غريبة للخدر السابق لهذا الحدث المركزي، ثم فجأة.

ولكن هناك شيء يتحرك. يسير ببطء وسط المشهد الصامت. شيء كالخيال بلون الصخور يدب دبيبا ضخما صامتا. استيقظت الحواس فجأة. بعثت من رقدتها الطفلة وانفتحت العيون. واستمرأ الذعر لذة الارتخاء وأزاح غشاوة البصر. ناقة هائلة تعبر سكون الوادي في بطء مريب، وصاح "جمعة":

– نااقة ..!

كان منفعلا وهو يلتفت، وأسرعت يده ترفع البندقية. نهض الاثنان. انهمرت حبات الرمل العالقة بثيابهم ومدوا أيديهم إلى بنادقهم وخطوا إلى حيث يقف "جمعة". توارت الناقة في مشيها الهائم المستريح وراء جرف صخرى متغلغل في بطن الوادي.

انطلق "جمعة" يهبط الوادي. ركض خطوات ثم توقف ونظر إلى الوراء، وصاح:

- ألن تأتوا .؟

كان يلهث. أكمل:

- يجب أن نلحق بها قبل أن تتوارى في الأودية ونفقد أثرها.

استمر يلهث ويده متشنجة قابضة على عنق بندقيته، ولثامه تعابثه الريح، وقدماه غائصتان في الرمل. أجابه "زيدان" بصيحة مماثلة:

- أين تريدنا أن نلحق بك وبها ؟ الوديان كلها مزروعة بالألغام . ارجع .! دع الناقة وشأنها

- لن أدعها وشأنها . ابقوا هنا إذا شئتم .. سأصطادها .!

رفع بندقيته، وأخرج رجليه من الرمل الواحدة بعد الأخرى. نفضهما ثم استدار.

صاح "زيدان" خارجا عن طوره:

- قلت لك دع الناقة وشأنها أيها المنكود. الناقة هي النذير..ألا تفهم؟!.

- أي نذير وأي خرافات أيها العبد . ارجع إذا شئت . سأصطاد الناقة.

احتدم النقاش. تصارع الوجهان. كان وجه "زيدان" مكفهرا. وشفته السفلى ترتعش. الجمجمة التي جلبوها من الجبال بشعراتها الفضية أوحت له باقتراب الكارثة."65

إن الصراع السابق سيكون أداة الروائي لخلق توتر مستمر ولرفع دراما النص

والإيحاء بقرب اللعنة وقرب المصيبة وسيستمر ذلك حتى يحدث موت جمعة ملدوغاً وموت بشير بعد أن عانى من حالات نفسية خطيرة وكأنما شملته لعنة القتل تلك.

الفصل الثامن: ضمن نفس السياق السابق ستأتي للشخصية المركزية رسالة تحرك فيه الأحزان من زوجته(بتول).هذه الرسالة جاءت عبر لغة شعر (موزون مقفى) لتزيد من حزنه وألمه وسنجد اسم الفصل الثامن المذكور **(أغنية الليل الحزين)**

"جاءني الليل حزينا ***باكيا يحثو الدموع

لم يكن يبرق نجما * بل ظلاما من خشوع**

قال لي: إني وحيد* بين هاتيك الجموع**

لم يعد بدري منيرا ***ونجومي في قبوع

ماتت الأحلام حولي * وانطفت كل الشموع**

ليس من طير يغني * لا ، و لا عطر يضوع**

أين طيري أين عطري * هل لفجري من سطوع ؟**

أين مزماري ولحني* هل لشمسي من طلوع ؟"66**

ولنتذكر هنا أن الراوي أو الشخصية المركزية قد أعدنا لتقبل كون بتول شاعرة وهو يحدثنا عن علاقته بها قبل الزوج وشعرها الذي لا يستسيغه ولكنه يجاملها. إن القصيدة هنا جاءت لتضيف هي والعنوان مسحة من الحزن ومن الألم عبر نجوى الزوجة والشعور بالوحدة التيه أي أن القصيدة قد جاءت لتعمق شعور الألم لدى الشخصية، كما يساهم ذلك في رسم هالة خاصة حول شخصية بتول زوج المتكلم (الشخصية المركزية في العمل).

الفصل التاسع : في الفصل التاسع الذي عنون **تابوت** نجد تابوت الأرض وهو يحتوي جمعة عبر سم عقرب لدغته، كما سنجد موت بشير عبر دخوله وهو في حالة سكر لحقل الألغام، وعبر ذلك كله وبطريقة غير مباشرة كان الروائي يعدنا

لهذا الحدث القادم عبر المناصات وعبر ما يتداول من أحاديث بين زيدان وبشير والمتكلم، وعبر موت جمعة، وما يشعر به بشير، وتحوله لشرب الخمر، إن ذلك كله قد تعاضد ليجعل من لغة النص الشعرية وأحداثه الدرامية وشخصياته المتميزة أكثر فعلا وقوة وانتصابا أمام القارئ.

كما ساهمت العتبات المختلفة في الفصول مع العنوان المركزي للرواية(التابوت) في خلق بنية دلالية رمزية غير معلنة وغير واضحة وجعل من نسيج النص أكثر انفتاحا وأكثر تأثيرا على المتلقي، وتخلص الروائي من خلال ذلك من بعض المناصات و من أزمة التعريف بالشخصيات فجاءت جاهزة للمتلقي لا يشعر بمباشرة في حضورها وتشكلها أمامه.

كما نجد أن المناص قد استخدم لرفع الدراما ولتحقيق ما لا يتحقق في الواقع، كقصة اسطرة قتل الناقة، وقصة النذير والحدث عبر ترتيب متتالي متميز.

خلاصة :

من كل ما سبق يتبين لنا دور العنوان الرئيسي للرواية التابوت وكذلك العناوين الفرعية في خلق حالة حركة داخلية مستمر وشد المروي لهم والقراء لعمق الشخصيات، وما يتواجد ضمن ذواتها من اضطرام، إن التابوت قد أصبح مادة لرفع التوتر السردي وأداة لخلق دراما نصية عالية الوتيرة، حيث الموت الذي يمثل (التابوت) ابرز رموزه يحيط بالسرد في كل خطوة، كما أصبح أداة لتسمية شخصيات وفاعل ضمن خلق أسطورة الشيخ، كما كان أداة يستخدمها الراوي وخلفه الروائي لكي يرسم لنا طبيعة الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات وطبيعة الفقد الحاصل الذي تعاني منه وخاصة شخصيتي المتكلم وبشير الذين حضرت أمامنا عبر وعيهما الخاص صورة والديهما في التابوت والمعاناة التي تسبب فيها الموت، حل بهم. كما استخدمت المناصات الأخرى لتحقق تعريفا بالشخصيات في بعض الأحيان وفي أحيان أخرى كان جزء أساسي من الحكاية كما مع قصة الناقة أو مع قصة عبد العزيز والمناص السابق لها. الصحراء ذاتها عبر أحداث الرواية تتحول لتابوت كبير يأكل

في البداية جمعه الشخصية القريبة جدا منها من حيث نمط الأفعال، ثم تستقبل جسد بشير في آخر النص الذي انفجر عليه لغم بحيث تتحقق بذلك تلك النبوءة الأولى في بداية الرواية التي من خلالها كان المتكلم يحدثنا عن العودة ضمن التوابيت كتجهيز مبكر لنا للأحداث القادمة.

الفصل السادس

التفاعل النصي في رواية آخر سلالة عائلة البحّار

لأحمد قرني محمد[67]

المناصّة والميتانصّية

حكاية الرواية

تحكي رواية (آخر سلالة عائلة البحار) لأحمد قرني، قصة شحاتة البحار آخر سلالة عائلة البحّار ويرسم لنا (الراوي/الشخصية) بضمير المتكلم منذ بداية الرواية قصة ليلة عائلة البحار الأسطورية، في قرية آبهيت الحجر، حيث يلتقي أهل القرية كل سنة في احتفال كبيرة يكون نجمه شحاتة البحار آخر أفراد هذه العائلة، ونتابع قدر التوقير الذي يمارسه أهل القرية للشخصية (ولكن مع روح تشكيك خفيف خفي) حيث يجلس شحاتة في المنتصف ويستمع للراوي الذي يقوم بسرد قصة جد شحاتة على البحّار والكرامات التي ظهرت على يديه، كما نتابع المكونات ولوازم الحفل الضخم حيث الصيوان والكرسي وكل ما يلزم ذلك الحفل البهيج، وبعد انتهاء تلك الليلة الخاصة نتابع في الصباح وقوف شحاتة في محطة الحافلات ليرجع للقاهرة التي يعيش فيها مع زوجته مديحة، وينطلق شحاتة الذي تظهر له صورة مختلفة عبر الواقع القاهري، حيث نعرف انه موظف عادي في احد المصارف وأن الذي عينه هناك هو نسيبه والد مديحة، ونتعرف بعد ذلك على قصة الأزمة التي وقعت مصادف بينه وبين مديحة التي تسببت في ظلمه وطرده أسبوع من الجامعة ثم عندما تبين انه مخطيء صار مقربا منها ومن والدها.

الصدفة سنجدها تشكل الكثير من أحداث شحاتة الهامة وبالعودة الزمنية نتعرف على تاريخه شحاتة والعلاقة بين والدته وجده، حيث حاول جده منع زواجه أبيه من أمه باعتبارها من أهل المدن ثم وافق ونتابع قصة تحوله من الثانوية العسكرية التي كانت حلم والديه للثانوية المدينة عند إصبته أثناء التدريبات كما نتابع في الحاضر طقوس المصرف وزملاء شحاتة في المصرف وكذلك نتابع حادثة ظهور فريدة المرص ابنة ابهيت الحجر التي ترغب في العودة لابهيت الحجر متزوجة من شحاتة، حيث مديحة زوجة شحاتة لا تنجب، ومع السرد نتابع العودة الزمنية قصة شحاتة مع فتحي ابوشنب رفيق البنك، كما نجدنا بعد ذلك نتابع التهمة التي وجهت لشحاتة وفتحي من خلال محضر وكيل النيابة وسنرى كيف كانت مديحة متفانية في خدمة زوجها شحاتة وفي السجن (حيث زمن الحكاية آخر أيام السادات) نكتشف الفارق بين السجين السياسي والسجين في تهمة غير سياسية، ويتعرف شحاتة على شيخ عجوز بجواره وترسم أمامنا حالة درامية عند اكتشاف شحاتة عبر طاقة السمع موت الشيخ العجوز المصلي. ويتعرف شحاتة على عزت فهمي الصحفي في السجن، ثم بعد خروجهما من السجن يتعرف على خطيبه سمية، كما يتعرف (شحاتة) على صاحب المقهى العجوز شبه الأسطوري، ونتابع من خلال العجوز وشحاتة وعزت فهمي وسمية محور مصر السياسية آخر السبعينات كما نتابع من خلال أهل آبهيت الحجر وفريدة المرص ومديحة المستسلمة لقدرها محور محاولة الحصول على الولد، وبعد أن يتزوج شحاتة فريدة ضاربا عرض الحائط باراء صديقه عزت فهمي نجد عزت يشارك في الانتفاضة ويسجن ونتابع أمامنا أسطورة الجد وما يقال عن بيته الغامض كما نتابع شحاتة شاعراً ومواقفه من النقاد ، وتبدو شخصية شحاتة الشاعر هي الشخصية الأكثر حقيقية، ونتابع في نفس الوقت بعد زمن تلاعب الدولة بالأنتفاضة عن طريق تحويلها لجرائم اعتداء على المحلات من قبل الغوغاء كما نتابع دخول فريدة المرص للمستشفى بدون وجود أي سبب ظاهر ثم نجد موت عزت فهمي يتزامن مع موت جنين فريدة المرص وبعد أن تفقد فريدة الأمل في الولد ويفقد الشارع الأمل في بديل لعزت فهمي وللانتفاضة نتابع هزيمة شحاتة امام زوجته مديحة التي تم التعبير عنها عبر لوحة جويا الرمزية، كما نتابع في آخر المطاف توجه شحاتة وخطبته لسمية خطيبة صديقه شحاتة بحيث يتحقق أمامنا أول قرار مباشر يمارسه شحاتة وحده.

عن الأشتغال :

سيكون اشتغالنا هنا على رواية آخر سلالة عائلة البحار على مستوى المناصة (العلاقة التي تنتجها عملية عمل المناصات) و على الميتانصية (العلاقة التي تنتجها مسالة مناقشة النصوص المختلفة بشكل من الأشكال داخل النص). وسنحاول من خلالهما أن نتلمس كيف يتم فعل التدليل عبرهما وكيف يساهما في خلق حكاية الرواية. أي إننا سنسعى عبر هذا الفعل النصي إلى فهم المخفي من الحكاية التي أنتجها نص "آخر سلالة عائلة البحار" وذلك بسبب ما رأيناه فيها من تفعيل للتفاعل النصي ضمنها (خاصة الميتانصية) بحيث تحققت عبر هذا الفعل بنية داخلية تشتغل غالبا على الاقتران أو التناقض كبنية بين مكونات حكائية عبر النص الثقافي الذي يتم استحضاره، ليس هذا بالطبع كل ما يمكن أن يقال عن هذه الرواية ولكن التزامنا بمنهجية محددة سيجعل حركتنا في حدودها فقط.

المناص في "آخر سلالة عائلة البحار"

يخترق كما رأينا العنوان الخارجي عالم شخصيات الرواية، وتمثل هذه الحالة التي يرسمها العنوان العقدة المركزية التي يتأسس منها الحدث الروائي، حيث الحدث المركزي المتكرر هو احتفال "آبهيت الحجر" بليلة "علي البحار" الذي لا يتم إلا بحضور (آخر سلالة) الذي سنكتشف بعد زمن أنه لم يحصل على ولد وهو ما سيسبب اصطدام الواقع بالشخصية وسيسبب الضغط عليه في مسار محدد سنرى أنه قاس وجبار.

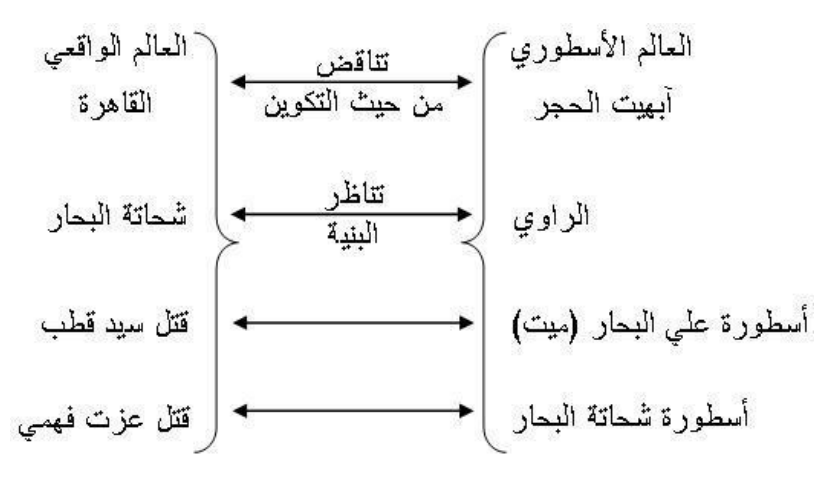
مناص الفصل الأول:-

"عبد الناصر قتل سيد قطب

والسادات قتل عزت فهمي.

شحاتة البحار"[68].

بتحليل حكاية الرواية وعلاقة هذه العناوين بها نجد إن عتبة الفصل الأول السابقة تؤسس بنية التناقض بينها وبين المناص الأول (العنوان الرئيسي) كما تمتلك في الوقت نفسه بنية تناظر من حيث المكونات كما سنرى:



شكل (6-1) يوضح التناقض والتناظر بين فضاء آبهيت الحجر والقاهرة

إننا كما نرى أمام تناقض منطقي عبر عالمين، عالم الأسطورة في مواجهة عالم الواقع، ويجتمع فيهما كليهما كونهما عالمين يُدرَكان عبر استرجاع التجربة الحسية. كما سنجد أنهما متناظران من حيث مكوناتهما النوعية.

"فأبهيت الحجر" الفضاء المكاني الأسطوري يوضع في مواجهة القاهرة (ومصر كلها) واقعياً، كما يوضع الراوي (الذي يؤسس الأسطورة علي البحار) أمام شحاتة البحّار في شِقِّه (القاهري) الذي يروي خبر موت سيد قطب وخبر عزت فهمي الذي يعيش معه. كما نجده في شِقِّه الأسطوري (في ابهيت الحجر) كآخر فرد في السلالة يعيش مع الراوي هناك أزمة كونه آخر عائلة البحار، نلاحظ عبر البنية السابقة وعبر الحكاية نفسها أن هناك أزمتين هما كما يلي :

أ) أزمة آبهيت الحجر والمتمثلة في موت الحاج علي البحّار، وكون "شحاتة" آخر السلالة، والموت يتهدده باعتبار آل البحّار يموتون على سن الأربعين.

ب) من جهة أخرى نجد أزمة القاهرة و قتل عبد الناصر لسيد قطب، وتعرض

عزت فهمي سليل تجربة المقاومة الواقعية (في عالم القاهرة الواقعي) للتهديد بالموت ثم موته نهاية الرواية. ونجد شحاتة أيضا يقوم بالدور الرمزي بديلا عنهما عندما يخطب في آخر الرواية سمية خطيبة شحاتة.

تحقق عبر المناص السابق أو عبر الربط بين سيد قطب وعزت فهمي جعل عزت فهمي شخصية واقعية وموجودة، بحيث أصبحت هذه الشخصية الرمزية التي ترمز لمرحلة سياسية صاخبة في مصر صارت عبر اقترانها بشخصية واقعية (سيد قطب) أصبحت هي ذاتها واقعية لدي المتلقي .

مداخل الفصل الأول والثاني والبنية السابقة:-

سنجد مدخل الفصل الأول يؤسس مباشرة للأسطورة متماهياً مع العنوان الرئيسي، مع كسر خفيف لهذا البعد الأسطوري عبر عتبة الفصل الأول.

في مدخل الفصل الثاني سنجد قمة الواقعية عبر الخطاب القانوني الذي يرسمه (المحضر) الذي تمَّ نقله.

إننا هنا أمام دخول الشخصية للسجن عبر حيلة منطقية هي تورط شحاتة البحار في تهمه اختلاس، وكما أن شحاتة البحار يتماهى في عالم الأسطورة مع جده علي البحار، فهو هنا يتماهى مع عزت فهمي ويمضي معه ضمن ذلك العالم.

عتبة الفصل الثاني

بوضع عتبة الفصل الثاني في سياق الفصل الثاني، نجد أن العتبة تنقلنا مباشرة إلا موضوعها وهو السجن الذي نحال منه مباشرة للخطاب القانوني الذي سبق أن تحدثنا عنه، وبما أن واقعة السجن التي تعتبر أحد الأحداث المركزية ضمن النص ستتسبب في تعرّفه على عزت فهمي الشخصية المناظرة من حيث بعدها الروحي (ضمن العالم الواقعي) لشخصية الجد علي البحار الأسطوري. فالعتبة بهذا الشكل تمثل أداة لتسهيل انسياب الخطاب الروائي.

المناص الثالث

إذا كان المناص الثاني قد بدأ بالحديث عن السجن ثم وجدنا أمامنا الخطاب القانوني (المحضَر) فإننا في الفصل الثالث نجد أمامنا العتبة التالية

"**الحرية لا يمكن أن تكون في تمثال**

الحرية كائن خرافي لم يولَد بعد"[69]

ونجد الفصل يبدأ بالحديث عن "**الشارع العجوز الذي يمتلئ بضجيج السيارات ونداء الباعة الجائلين حين ينتصف الليل يهدأ ويغط ساكنوه في نوم عميق**"[70]

إننا كما نرى أمام ترابط بين العتبة والعالم الذي يليها وإذا كان هناك تناقض بين السجن والحرية فإن هناك تناظر بين السجن واللاحرية التي تمثلها قيمة العتبتين.

السجن ←— تناظر —→ لا حرية

فضاء السجن ←— تناقض —→ فضاء المدينة

شكل (6-2) يوضح طبيعة العلاقة بين المكونات الحكائية والعتبة في الفصل الثالث

إن منطق مدخل الفصل الثاني ومنطق مدخل الفصل الثالث هو منطق التناقض من حيث الفضاء المكاني حيث ترتبط قيمة السجن/حرية بالمكان. بينما بنية العتبات تؤسس لقيمة التناظر حيث تتناظر فكرة السجن/اللاحرية.

العتبة الرابعة وبنية التضاد:-

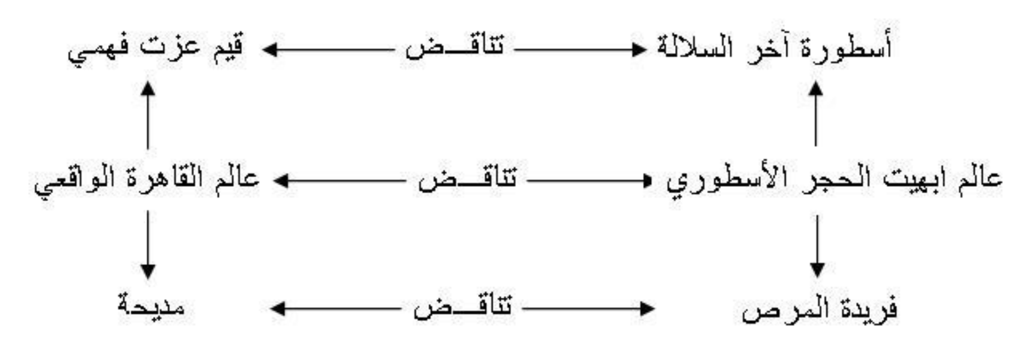
"**كأن شيطاناً بليداً ينزع ملامح وجهي**

لا أحتمل كل هذا السقوط"[71].

العتبة الرابعة كما نرى فيها صراع، صراع بين دائرتين، شحاتة البحّار القاهري الواقعي في مواجهة "شحاتة البحّار" الأسطوري. وإذ يسقط شحاتة البحّار الأسطوري في مواجهة واقعه ويندفع مع فريدة المرص سليلة "ابهيت الحجر" فإنه في الوقت نفسه يرمي كلام (عزت فهمي). إن هناك بنية تضاد هنا بين واقعين، كل منهما يستلزم نفي الآخر

"**ولكنها صرخة أطلقتها فريدة في وجهك وأذعنت لها.. كرّست رغبتها.. قطعت كل المسافات بخطوة واحدة حتى أصبحت بلا مسافة تفصلك عنها، وأمام غريزتك المنحطة، نسيت القضايا الكبرى، وتفاصيل حياتك مع مديحة.. لا جدوى من السعال الآن.. بعد أن قذفت كلام عزت فهمي من شباك شقة فريدة**"[72].

إننا كما نرى أمام تضاد عالمين متناقضين، تتناظر فيهما المكونات



شكل (6–3) يوضح طبيعة التناقض بين بنيتين في الفصل الرابع

إن العلاقة مع فريدة المرص تتسبب في الانسحاب معها نحو "آبهيت الحجر" هي وقوى الضغط معها المتمثلة في (العمدة وباقي الوجهاء) للحصول على الولد. وتستلزم ترك مديحة الزوجة التي لا تلد وكذلك ترك كل قيم عزت فهمي.

ولأول مرة في تاريخ الشخصية بعد السقوط القدري للجنين من فريدة وانتهاء فرص الإنجاب، وكذلك بعد موت عزت فهمي وبقاء العالم الواقعي دون أسطورة.

يسعى شحاتة البحار عبر قرار فردي للاندماج مع سمية، لنتابع هنا فعل اللقاء الأخير حيث يخطب خطيبة رفيقه المتوفي:

".. حين رأتني اندهشت ملامحها، فأمسكت برأس تمثال الحرية تعبث به. جلستُ قبالتها:

- **هل تتزوجيني يا سمية ؟!!**

لا أعرف ما الذي ساق هذه الكلمات على لساني.." [73].

إن الشخصية كما نرى تتخذ قرارها الأول، وهو التوجه للارتباط بقيم عزت فهمي وبعالم الواقع بدل الأسطورة. وإذا كان هناك شعور بمحاولة لنزع الملامح (المناص) فإن هذه هي الطاقة التي دفعت آخر سلالة آل البحّار "أسطورة ابهيت الحجر" لكي يكون آخر سلالة المناضلين ضد الدولة عبر متابعة خطى عزت فهمي ومحاولة الحصول على ولد من خطيبته.

الميتانصية في رواية "آخر سلالة عائلة البحّار"

تحول نص "آخر سلالة عائلة البحار" إلى مدونة ثقافية متميز؛ نتيجةً لكثرة حضور الأسماء والشخصيات والنصوص التي يتم اتخاذ موقف منها أو مناقشتها أو شرحها.

ولعل أكبر توظيف لهذا الفعل النصي كان في جانب فعل التمثيل أو الوصف لصورة يتحقق ضمنها الفعل بواسطة الاقتران وليس التجسيم. أي ضمن ما يمكن أن نسميه بالصورة بالنشاط الإدراكي عبر المقارنة. لنتابع هنا أحد هذه الأمثلة في بداية الرواية:-

"... هي سيرة جدي التي لا تنتهي أبداً.. بكل تفاصيل هذا المشهد الذي يستعصي عليّ أن أفهمه، مثل كتابات إدوار الخراط التي تستعصي على التصنيف"[74].

إننا كما نرى أمام جزم باستعصاء تصنيف كتابات إدوار الخراط، وهو حكم نقدي على كتابته، ولكن هذا الحكم لم يكن هكذا مجانياً وإنما ليوضع في سياق تمثيل مقارن، حيث تتم المقارنة بين صعوبة فهم التصنيف التي تنتمي له الكتابات مع صعوبة فهم سيرة الجد في "ابهيت الحجر".

تأتي الاستشهادات والتناصات المختلفة ضمن رواية آخر سلالة عائلة البحار من عدة مستويات إبداعية، حيث يناقش (الراوي/الشخصية) باستمرار؛ قضايا ذات علاقة بعوالم المنجز الثقافي والفني ويتخذ منها مواقف مختلفة موظفاً لها ضمن رصيد تجربته بحيث تحقق له غرضاً ما ضمن لحظة الكتابة، وكما رأينا مع مثال إدوار الخراط في جانب الرواية، سنجد الكثير من الشخصيات الأدبية والفنية والأعمال والنصوص حاضرة ضمن رصيد الرواية، ونظراً لتعدد مستويات هذه المواد التي تمت مناقشتها وتعدد أغراض توظيفها بداية من الوظيفة السردية، مروراً بالوظيفة الإيحائية والرمزية فإننا اشتغالنا على المستوى الميتانصي المذكور سيكون منطلق من زاوية الغرض الذي تؤسسه كل منها والنوع الذي يتم التعاطي معه (أسطورة، رواية، شعر ....) .

1- اشتغال ميتانصي بواسطة الوصف المقارن لغرض رسم عالم الراوية:

وهو ما يفترض أن يكون ضمن مستوى الممارسة السردية في مبحث الخطاب ولكن نحن هنا باعتبار الفعل المقارن الوصفي يتم بين مكونين ثقافيين ويتحقق بذلك مفهوم الميتانصية، فسيكون نقاشنا لهذه الظاهرة هنا.

أ) نجد حضور تجربة الخراط الأدبية واتخاذ موقف منها، بحيث تتماهى صعوبة واستعصاء فهم سر ليلة البحار مع صعوبة فهم تصنيف لكتابات الخراط، لنتابع المقطع المذكور:

"**هي سيرة جدي التي لا تنتهي أبداً.. بكل تفاصيل المشهد الذي يستعصي عليّ أن أفهمه، مثل كتابات إدوار الخراط التي تستعصي علي التصنيف**"[75].

إن الرابط بين الاثنين هو الشعور باستعصاء الفهم وتصبح بذلك الأسطورة (أسطورة ابهيت الحجر) مترابطة في قلب مركزها (مشهد الليلة) مع صنف أدبي جديد (إدوار الخراط)، وهو ما يجعل من الليلة أسطورة لأنها تتماهى مع كتابات الخراط، وكتابات الخراط نفسها أسطورة لأنها تتماهى مع أسطورة ابهيت الحجر.

ب)اشتغال مياتنصي عبر وصف مقارن لعملية الوصف للريف بين روائيين: سنجد هنا توظيفاً لشخصيات أدبية لغرض المقارنة، حيث ليست المقارنة بين وصف

روائي وآخر؛ وإنما بين وصف روائيين لعالم الواقع، مع وصف الراوي الأسطوري:

"كنت أجد جفوه، حيث كان الراوي يحكي عن السنوات العجاف في حياة جدي.. كنت أنفطر وأتقطع من داخلي.. كنت أرى الصواعق تقترب من أطرافي. الريف هنا لا يبدو كما يصفه محمد عبد الحليم عبد الله، كان يصف قرى لا تبدو حقيقية لم أنفق وقتاً طويلاً في إدراك ذلك" حتى بلزاك قصّر في رسم الريف الفرنسي"[76].

إننا كما نرى مقارنة فجيعة الريف كما ترسمها رؤية الراوي، حيث تحول الراوي الشخصية:

الراوي ——(حقيقي / شنيع)——> وصف الريف <——(غير حقيقي)—— محمد عبد الحليم عبد الله

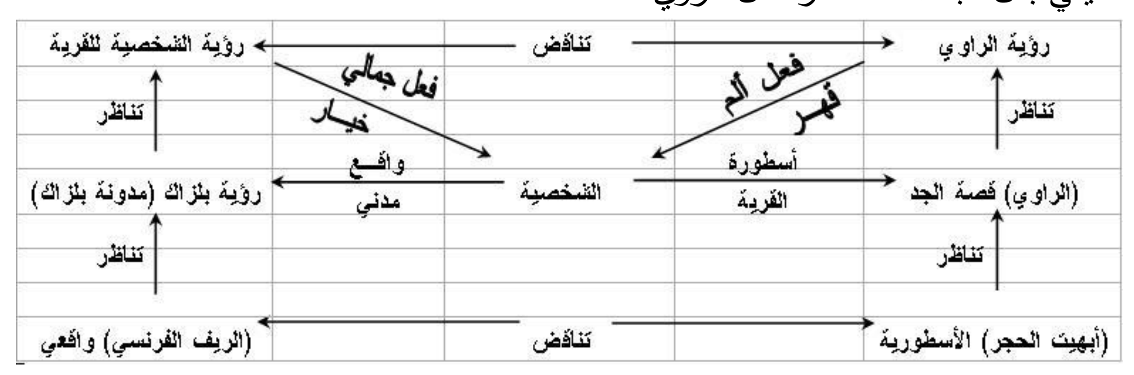
شكل (6-4)يوضح التناقض بين وصف عبد الحليم عبد الله و(لراوي الأسطوري)

ثم سنجد بعد مسافة (الراوي/الشخصية) يحكي كيف تعلم (في عالم المدينة) من (بلزاك) رؤية الأشياء التي يراها ولهذا سيبدو العالم مختلفاً بل بدل أن يثير الألم الذي يحققه الراوي سيثير نشوة لذيذة لديه. لنتابع هذا المقطع الرمزي الذي يحيلنا لموقف الشخصية من إرث الجد ومن "ابهيت الحجر":

"بلزاك قصّر في رسم الريف الفرنسي، وقد رأى المعاني العميقة في كل شيء وخاصة الأشياء التي تبدو – حسب المعروف– غير جديرة بالمعاني العميقة.. تسريحة الشعر.. باقة القميص.. البدلة.. المهنة.. الأثاث.. الحذاء.. صرف العملة.. طريقة إلقاء التحية..تعلمت من بلزاك أن ألاحظ هذه الأشياء.. عصا الراوي.. ملامحه.. الجلباب.. الحلوى التي يضعها الأولاد في أيديهم.. الكراسي.. الأكواك.. كانت لذة ترتعد في أطرافي.. ونشوة تخترق سماءها كنورس حزين يحوم حولي"[77].

إن هناك علاقة سابقة رمزية حيث عبر ممارسة شرح آليات (بلزاك) غير الواقعية في رصد الواقع والانتباه للجميل فيه، يرسم لنا شحاتة البحار كيف صار هو نفسه يوظف نفس الآلية للتعاطي مع عالم الأسطورة، وبدل أن يتعاطى معها كما تتحقق أمامه في ليلة آبهيت الحجر، يتعاطى معها جمالياً فينتقل من

ملامح الراوي ومكونات فعله للفواعل ذات البعد الحميم (الكراسي والأكواب)، ثم ينتبه للحلوى التي يضعها الأطفال في أيديهم، هذا كله بديل عن شناعة المحكي الأسطوري. أي بدل التلقي للشنيع من الراوي بطريقة واقعية للحقيقة الماضية التي تجسدها أسطورة الجد وما عاناه (عبر الراوي) كان هناك طاقة الهرب وهي ذات خصوصية نمطية مختلفة (مدينة بلزاك) كآلية هروب. فيتابع بهذا الشكل ما يحقق له توازناً حتى ولو كان غير حقيقي بدل البقاء تحت أثر فعل الراوي.



شكل (6-5) لقضية العلاقة بين الشخصية والراوي

إن الشخصية عندما مارس خياره الشخصي في التعاطي (الصامت) مع واقعة تلك الليلة، تمكّن من الخروج من ألم رؤية الراوي وضغطه عليه إلى رؤية ذات جذور جمالية تبعث على النشوة، أي إن الصراع لمواجهة الألم الأسطوري الذي تبعثه رؤية الراوي كان عن طريق تغيير عام في نظام التلقي من قبل الشخصية، بالتعاطي مع الظاهرة خارجياً بعيداً عن أثر خطابها.

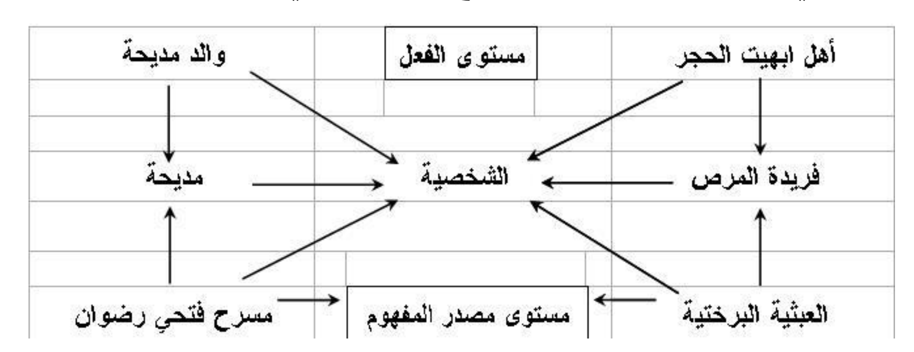
ج) ميتا نصية عبر وصف مقارن عن طريق الشخصيات والمفاهيم المسرحية

استخدم الراوي في وعي فني مميز، المُخرج المسرحي كأداة للتعبير عن شخصيات محددة يتعاطى معها، وكان اختياره للمُخْرِج ولأسماء نمطية لخلق حالة تضاد، هذه الحالة التي تسم كل الخطاب الروائي للرواية. سنجد مقطعين هامين بعد أن نطلع على كل منهما ندرك كيف تمّ ذلك "**حين اقتربت منها وعرفت والدها كان حماسياً مثل فتحي رضوان في مسرحياته التي تمتلئ بالوعظ.. كانت ملامحه تشي بتاريخ من الثراء(...) هو الذي منحني فرصة العمل في البنك**"[78].

ومقابل فعل والد مديحة وصورته التي كانت في بداية الخطاب الروائي، سيرسم الروائي موقف عزت فهمي من زواج شحاتة بفريدة المرص ويتحدث هنا عن العبثية (عبثية زواجه من فريدة المرص) بوصف مناقض لما سبق من خلال مستوى ميتانصي مسرحي

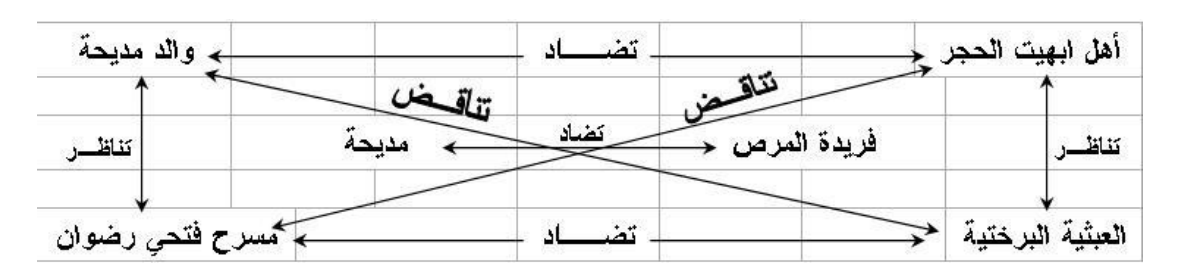
"لم يكف عزت فهمي عن إيلامي منذ التقينا..لماذا لا تتصور أن التقائي بفريدة المرص هو نوع من العبثية التي كان يقصدها برخت في مسرحياته.. الفوضويون يعتبرون التخريب والإلغاء والتدمير وحتى القتل؟!! أجمل لحظات الحرية.."[79].

كما سنجد وصفه لانتظار فريدة المرص العبثي للولد منه، فعل فريدة هذا نتاج لضغط المنطقة، العمدة والشيخ وكل باقي أهل "ابهيت الحجر" بحيث أصبح (الراوي/الشخصية) يرى في استسلامه لأمر العالم الأسطوري "ابهيت الحجر" ضرب من العبثية وبالبحث عن المشترك والبنيوي في التوظيفين السابقين للمسرح سنجد ما يلي



شكل (6-6) يوضح طبيعة العلاقة التي أنتجتها الميتانصية على مستوى المسرح

وبإزاحة الشخصية من قلب المربع سنجد المربع كما يلي:



شكل(6-7) يوضح البنية السابقة على مستوى المربع السيميائي

إننا كما نرى أمام وعي بتوظيف خاص للمفاهيم المسرحية ضمن العمل الروائي بحيث تصبح كما نرى كل جملة محسوبة ومتسقة ضمن سياق خاص وذات فعل محدد.

سنجد العبثية قد ثمّ توظيفها أيضا لرسم صورة محاولات التعاطي مع السياسة وأوهام المُثل التي أنتجها من هم على شاكلة عزت فهمي، إننا هنا أمام الموقف الإنساني حيث يغيب الخبز عن العامة ويجوعون، في مواجهة تمثال الحرية الموهوم الذي يحمله عزت فهمي في يده هو وخطيبته سمية، وبذلك نحن أمام مقارنة بين الواقع القائم، جوع الشعب وقهره وقهر السجون للإنسان في مواجهة وهم أو عبثية التعاطي مع السياسة التي لا تخرج إلا أناس منهكين هدتهم ضربات السجون القوية ولنلحظ انه قد ترافق في نفس الوقت حادث موت عزت فهمي مع حادث موت الثورة أو الانتفاضة وتمييع الدولة لها وتحويلها من مواجهتها للدولة لكي تتحول لنشاط لمجموعة من الغوغائيين الذين يقومون بأعمال تخريبية أمام أعين أجهزة الدولة الصامتة وهذا كله تضافر مع حدث موت الجنين الذي حملته فريدة المرص الذي يتوازى رمزيا مع الثورة التي يحلم بها عزت فهمي، لنتابع المقاطع المذكورة للتضح الصورة اكثر

"...فريدة المرص تنتظرها كل يوم كأنك تنتظر جودو إنها المرأة التي التي لن تعرفها أبداً مغرقة في انزوائها وتقديها لجسدها..."[80]

بينما هنا عندما يتم الحديث عن عزت لنتابع هنا نقاش شحاتة مع المحامي أثناء محاولته هو وسمية إنقاذ عزت فهمي من السجن

"سيقومون بإجراءات الإفراج عنه على الورق فقط، وفي اليوم التالي سيعدون

له أمر اعتقال جديد، وستضحك الحكومة ساعتها وتقول لنا: هيا أحصلوا على حكم جديد بالإفراج على أمر الاعتقال الجديد وهكذا ..

- **الأمر يبدو عبثيا!**
- **هو كذلك**" [81]

إننا كما نرى أمام عبثية انتظار خروج عزت فهمي متضافرا مع عبثية انتظار فريدة المرص وسنجد الترابط الواضح والمقصود بينهما كاثنين من الفضاءات المتضادة (فضاء السجن في مواجهة فضاء آبهيت الحجر) هنا في المقطع التالي

"**ماذا حدث (لفريدة)..تركتها..كانت طبيعية وبصحة جيدة، كانت سعيدة بجنينها..هل تعرضت لحادث سطور؟! الأمور في البلد هذه الأيام غير مستقرة..إعلان الأحكام العرفية ..الشوارع فارغة...**"[82]

إننا كما نلحظ من خلال المقطع السابق كيف تضافر ضمن السرد الحديث عن خسران فريدة المرص للجنين وسقوطه مع سقوط الاحتقان الجماهيري في آخر أيام السادات في فخ الدولة، حيث تمّ الالتواء عليه وتحويله من نشاطه الأصلي لحركة غوغائية بحيث تصبح العبثية بهذا الشكل مشتركة عبثية انتظار فريدة المرص التي فقدت الولد وعبثية انتظار ثورة الشارع التي ستنتهي بفقدان عزت فهمي الوليد الافتراضي لهذا الاحتقان.

الأسطورة ضمن العمل ودورها ميتانصياً

لقد تم توظيف الأسطورة لبناء عالم الرواية، فكان من حظ عالم "ابهيت الحجر" أسطورة "جلجامش"، فيما كان من حظ عالم الواقع في أبشع صورة (السياسة) هي أسطورة سيزيف.

"**... لكن لا أحد يعرف شيئاً عن ليلة جدي علي البحار.. وما يحدث فيها، وهي تقترب من ملحمة "جلجامش" فقد ظهرت على يده كرامات**"[83].

بينما تم توظيف أسطورة سيزيف لترسم ملامح السياسة المصرية وتلخيص

موقف من قيادتها. وبعد الحوار السريع مع صاحب المقهى سيكون هناك توظيف (لخطاب الشارع):

".. بينما يتهادى صوت عبدالوهاب في مذياع يمسكه جندي حراسة: (إما الحياة وإما الردى).

– عبدالناصر حمل صخرة سيزيف وصعد الجبل لكنها وقعت منه، أما السادات فحملها ولم يصعد..."[84].

إننا كما نرى أمام تلخيص سريع لمسيرة عقود من السياسة المصرية، وإذا كانت أسطورة جلجامش وكذلك "ابهيت الحجر" من الكرامة، فإن أسطورة سيزيف وواقع الشخصيتين المذكورتين(عبدالناصر والسادات)، كان عبر إمساك الصخرة والصعود بها. على مستوى الواقع كان من نتائج عدم الصعود بالصخرة (السادات) السجن وفي السجن يأتي الجد (الأسطوري) على البحّار وينقده:

"لم تسعفني ذاكرتي كي أروي (لمديحة) كل شيء عن كرامات جدي، لكن ما أتذكره جيداً الآن هو أن جدي كان له يد في خروجي من السجن وإطلاق سراحي"[85].

إن الأسطورة كما نرى قد تم تضمينها كما لو كانت عملاً أدبياً ومناقشتها وهي صارت أداة للإشارة إلى عالمين متناقضين هما لب الرواية.

وما يجعل هذه الأسطورة تنتمي للميتانصية وليس للتناص في رأينا هو وجود مناقشة وتفسير لها ضمن النص وهو ما يمثل روح الميتانصية كممارسة وتتضاد كما رأينا كل من القصص.

	(عالم الأسطورة)				(عالم الواقع)
مستوى الأسطـــورة:	أسطورة جلجامش (الكرامة)	←	تناقـض	→	أسطورة سيزيف (العمل)
	↑				↑
مستوى التنـــقـــل:	الراوي عن الجد	←	تناقـض	→	(الواقع) عن عبدالناصر والسادات
	↑				↑
مستوى الـــرائـــي:	شحاتة ابهيت الحجر	←	تناقـض	→	شحاتة القاهرة

شكل (6–8) يوضح البنية التي أنتجتها الميتانصية على مستوى الأسطورة

إننا كما نرى أمام تناقض بين محورين أو عالمين؛ عالم الأسطورة في مواجهة عالم الواقع، ولكن في الوقت نفسه هناك تناظر بين المستويات في كونها تقع ضمن ذات المحور؛ فالأول كان الأسطورة ثم كان الناقل ثم كان الرائي.

ميتانصية تتم بواسطة الأسطورة مع الشخصية الروائية لممارسة المقارنة بينهما:

عند الحديث عن السياسة، وعلى الرغم من حبه لعزت فهمي، إلا أنه وانطلاقاً من الشخصية الثالثة، شخصية الشاعر التي تسيطر عليه يرفض كل هذا العالم. فبعد أن رسمت صورة عبد الناصر والسادات ضمن نطاق أسطورة سيزيف السابقة، سنجد نفس الصورة العبثية الممارسة، نجدها هنا من خلال ارتباط عزت فهمي بشخصية عبثية بشكل ما، إنها شخصية بطل رواية القصر لكافكا.

لنتابع هذا المقطع الذي يحوي الصورتين معاً:

"**عبدالناصر حمل صخرة سيزيف وصعد الجبل لكنها وقعت منه، أما السادات فحملها لكنه لم يصعد..**

لا أعرف لماذا يظهر لي وجه عزت فهمي الذي تركته ولا أعرف مصيره.. في هذا الوقت المتأخر.. أطوف الشوارع دون غاية أو هدف، يظهر بوجهه الذي يشبه وجه عزت فهمي"[86].

إن صورة عبد الناصر والسادات كان يسبقها صوت مذياع فيه غناء يثير رغبة (الراوي/الشخصية) هذا الغناء لعبد الوهاب، كان يتبعثر بعبث في الليل هو وكلمات العجوز صاحب الكافتيريا، العجوز صاحب الكافتيريا هو صديق لعزت فهمي فيما صوت عبد الوهاب يخرج من مذياع يحمله جندي حراسة.

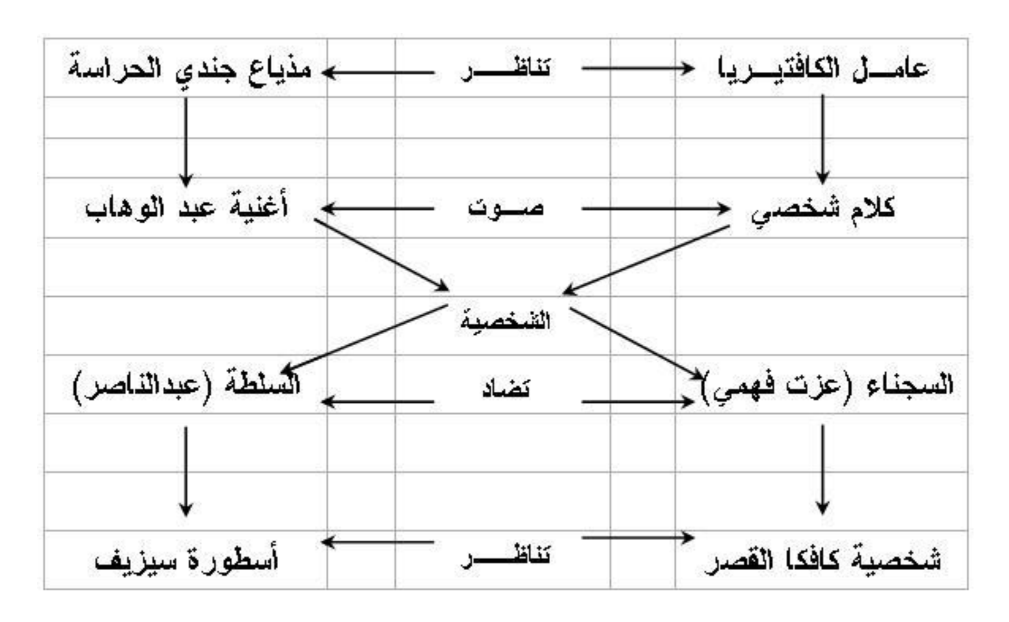
"**كلمات العجوز تناثرت خلفي.. وملأت فضاء المكان بين العمارتين الشاهقتين حيث يغط ساكنو العمارتين في نوم عميق، بينما يتهادى صوت عبد الوهاب من مذياع يمسكه جندي حراسة:**

(إما الحياة وإما الردى).

- عبدالناصر حمل صخرة سيزيف وصعد الجبل لكنها وقعت منه، أما السادات فحملها لكنه لم يصعد...".[87]

إننا كما نرى أمام دور الصوت في تحريك السرد، وإذا كان الصوت الأول من الشارع وينتمي إليه من خلال الشخصية:

صاحب الكافتيريا والموضع وهو الكافتيريا، فإن الصوت الثاني فإنه يخرج من مذياع يمتلكه جندي حراسة فهو ينتمي للسلطة ويعبر بعبثية عن التناقض بينه وبين الصوت الأول وتأتي كلمة عبد الوهاب (إما الحياة وإما الردى) لتؤسس مزيد من (القرف) لدى الشخصية وتثيره ليطرح رأيه في الموضوع.



شكل (6-9) يوضح العلاقات بين الشخصيات(بنية الحكاية) من خلال الميتانصية

إن بنية التضاد بين السلطة والسجناء، تصبح بحكم الميتانصية، بنية تناظر، ويصبح دور الأدب (أسطورة سيزيف، رواية كافكا القصر) لطرح عبثية تشابه الكل، بينما يتحقق الانتقاء الخاص عبر دوافع هذا التفكير عند الشخصية من خلال تواجد المصدر الرئيسي للتفكير، كلمات العجوز صاحب المقهى الصادقة في مواجهة عبثية صوت عبد الوهاب وخطابية جملته الصادرة من مذياع جندي الحراسة.

يحول الشخصية إذن واقع التضاد إلى واقع تناظر من خلال رؤية كلية وعبر رموز وتوظيفه للميتانصية وللتناص. ويأتي بعد ذلك الرؤية أو الفلسفة التي هي خلف كل هذه الرؤية:"**السجن لا يصنع أبطالاً كما يظن السياسيون، السجن يصنع أنصاف رجال.. مقهورين..**"[88].

الشخصية الروائية كأداة للفعل المقارن الوصفي

سنجد ضمن رصيد الرواية الاستعانة بشخصيات روائية نمطية لرسم صورة عن الشخصيات، ووضعها متضادة، لنتابع هنا كيف تمّ وصف كل من مديحة زوجة شحاتة الأولى، ثم بعد مسافة نصية كبيرة، وصف فريدة زوجته الثانية، من خلال شخصيات روائية مصرية نمطية[89]، لنتابع هذين المقطعين:الأول يتم فيه رسم زيارة مديحة زوجة شحاتة البحّار لأول مرة لبلده:

"**... حامت حول رأسها كائنات غريبة وهي تبدو فتاة بريئة كإحدى فتيات يوسف السباعي التي لا يهمها سوى الحب، أهل البلد لا يرتاحون كثيراً للأغراب..**"[90].

ويعرِّف فريدة المرص التي تعود من حيث جذورها لابهيت الحجر وهي تناديه في أول لقاء بانها جريئة كنساء إحسان عبدالقدوس:

"**أطلقت ضحكة رنانة طارت معها كل الطيور النائمة.. العملاء.. الموظفون.. الحرس.. نظرت حولي كمن يحاول أن يستجمع قواه.**

– انظر إليّ جيداً... سوف تعرفني.. ألست أنت شحاتة جلال البحّار من عائلة البحّار، من سلالة الحاج علي البحّار.

تبدو جريئة كنساء "إحسان عبدالقدوس"[91].

وكما نرى نحن أمام مقارنة تتم بين اثنين من الشخصيات النسائية المحيطة بشحاتة البحار، الأولى زوجته مديحة، أما الثانية فهي فريدة المرص، ابنة ابهيت الحجر التي ستتزوجه بعد زمن حرصاً على أن تحصل منه على ولد يحقق لها فعل العودة لابهيت الحجر.



شكل (6–10)يوضح طبيعة البنية التي تنتجها الميتانصية

إننا كما نرى أن المستوى العمودي هو مستوى التناظر، حيث هناك تناظر بين مديحة وفتيات يوسف إدريس، على مستوى البراءة، وكذلك هناك تناظر بين فريدة المرص ونساء إحسان عبد القدوس في صفة الجرأة. بينما هناك تناقض بين مديحة وفريدة المرص، كما يوجد تناقض بين البراءة والجرأة، كما يوجد تناقض بين نساء إحسان عبدالقدوس وفتيات يوسف السباعي. إننا كما نرى دائماً عبر نظام خاص من التناظر والتناقض فيما يختفي محور التضاد نهائياً.

الميتانصية والشخصيات الروائية (اتجاه عكسي)

سنجد استخدام شخصيات روائية لوصف رؤية محددة، فلرسم شخصية فريدة المرص ومفهومها للرجل، يرسم (الراوي/الشخصية) مفهومها عن الرجل من خلال استخدام شخصيات روائية نمطية. وهنا تستخدم لرسم قدر التباين الحاصل على ذاته:

"**.. تتصورني أحد فتوات نجيب محفوظ ؟! أو ربما تتصورني كإحدى شخصيات "شجرة اللبلاب" ؟!**". إن شخصيات محفوظ كما رأينا وظفت لترسم ملامح التبدل على الشخصية كما وظفت لترسم رؤيته لفريدة المرص.

الميتانصية بواسطة الوصف المقارن وعالم الفن

سنجد على مستوى وصف الأنثى في الرواية مقارنة أخرى بين مديحة وسمية،

فمديحة ترتبط بأم كلثوم بينما ترتبط سمية خطيبة عزت فهمي بفيروز. وربما يوجد بين الاثنين من اختلاف كما يوجد المطربتين من اختلاف.

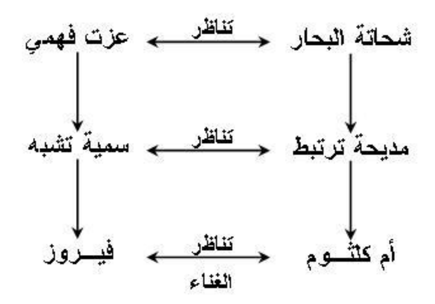
لنرى كيف تم رسم مديحة في محور الغناء، نحن هنا أمام الشخصية وهو يعود لبيته ويرسم الشخصية مديحة من خلال تواتر فعلها للغناء:

".. خلعت ملابسي وارتديت البجامة لم أسمع لها صوتاً كالعادة، كانت تتمتم بأغنية أم كلثوم (القلب يعشق كل جميل).. لم أسمعها"[92].

بينما يتم رسم سمية عبر موقف درامي عندما تم أخذ عزت فهمي إلى مصير مجهول:

".. عرفت لماذا شبه سمية بصوت فيروز. كيف لقطيع من الحمقى أن يسرقوا من قلوبنا أن يسرقوا من قلوبنا كل هذه المشاعر النظيفة"[93].

فسمية تشبه في شكلها صوت فيروز، بينما ترتبط مديحة بأم كلثوم.



شكل يوضح(6-11) العلاقة بين الشخصيات من خلال ميتانصية مع شخصيات الغناء

إن الصورتين السابقتين يمثلان عالماً مرتبطاً متناظراً، هذا العالم سيتم كسره وتحطيمه عبر أول قرار فاعل وشخصي يتخذه شحاتة البحار.

ميتانص عبر فن الرسم

من ضمن المادة التي تم توظيفها ضمن الاشتغال الميتانصي للروائي هي

مادة الرسم، وفي الوقت الذي نجد رسماً للصحراء وهو عائد من ابهيت الحجر مشابه للوحات دافنشي حيث نتابع الراوي هنا يقول

"**انطلق السائق بنا بعد أن خرج من حضن القرى الصغيرة المتناثرة على جانب الطريق.. خرج إلى الصحراء الواسعة التي تمتد أطرافها أمام الأعين بلا نهاية كلوحات دافنشي العظيمة**"[94]. إن الروائي سيتطرق عبر راويه ليناقش السوريالية كما ناقش قضايا الشعر والمدارس النقدية؛ الرسم الذي يمثل علامة فارقة نستعين بها في استكشاف خفايا توظيف فن الرسم حيث تكون اللوحة النهائية، متماهية وبقوة مع الشخصية، إن التمعن في هذه اللوحة وفي الشخصية التي تمثله يمثل حالة الوعي بالذات والرغبة في التغيير، إن اللوحة بهذا الشكل تمثل ما يعرف بالمرسل ضمن البناء السيميائي باعتبارها وكما سنرى كانت طاقة دفع له للتحول (للذات)، فبعد شعوره بالخسران وفقدان كل شيء، سنتابع بداية مرحلة قبل التماهي مع اللوحة

"**فاتحتُ سمية في أمر طلاقها.. وقلت إنها تضغط عليّ من أجل الطلاق، أما أنا فقد أدركت أن نهايتي قد قربت.. لم يعد لي شيء.. فقدت الولد.. وفقدت عزت فهمي.. هو عام الحزن إذن.. حتى ابهيت الحجر لم يعد لي شوق للذهاب إليها**"[95].

بعد هذا الوضع المتفاقم والمتأزم والشعور بالفشل ستأتي اللوحة ومناقشتها كمدخل لمناقشة الذات باعتبار اللوحة رسماً لحالته هو:

"**نظرت بإمعان إلى لوحة الإسباني فرانسسكو جويا "أحلام العقل" التي وضعتها مديحة في واجهة الصالة.. كانت تتصور رجلاً منهك القوى.. جلس على كرسيه إلى جوار منضدة.. ماداً ساقيه على الأرض ملتفة منهما ساق على أخرى، والرأس مستور بالذراعين.. منكب على سطح المنضدة، وحول الجسد المهدود.. هومت كائنات غريبة، مخيفة، منها ذوات الجناح كأنها الخفافيش، ركبت عليها رؤي البوم.. ومنها الرابض على الأرض ربضة الفهد المفترس يتحفز لفريسته.. لا أعرف لماذا أحسست أن فرانسسكو جويا يقصدني، كان يشير إلى هذا الرجل المنهزم.. هذا الرجل الذي استسلم لقدره ولمصيره.. ولم ينجح في تحقيق شيء على الإطلاق.. لم يعد يصلح لشيء.. خسر مديحة وخسر الولد وخسر عزت فهمي.. ليتني أستطيع أن أخرج من هذا الكابوس المسمى الجسد**"[96].

إننا كما نرى عبر المقطع الطويل الذي نقلناه الذي تحول من خلال مناقشة الراوي للعلاقة بينه وبين شخصية اللوحة، لفعل إسقاط وتجسيم لواقع الشخصية.

إننا أمام عناصر قراءة متكاملة للوحة وُظِّفت لكي تؤدي دوراً نصياً معيناً. لننظر في مجموعة من الرموز المبثوثة هنا وهناك بذكاء من قبل الراوي وخلفه الروائي.

(الراوي/ الشخصية) يحدث سمية عن أمر طلاقه من فريدة المرض.

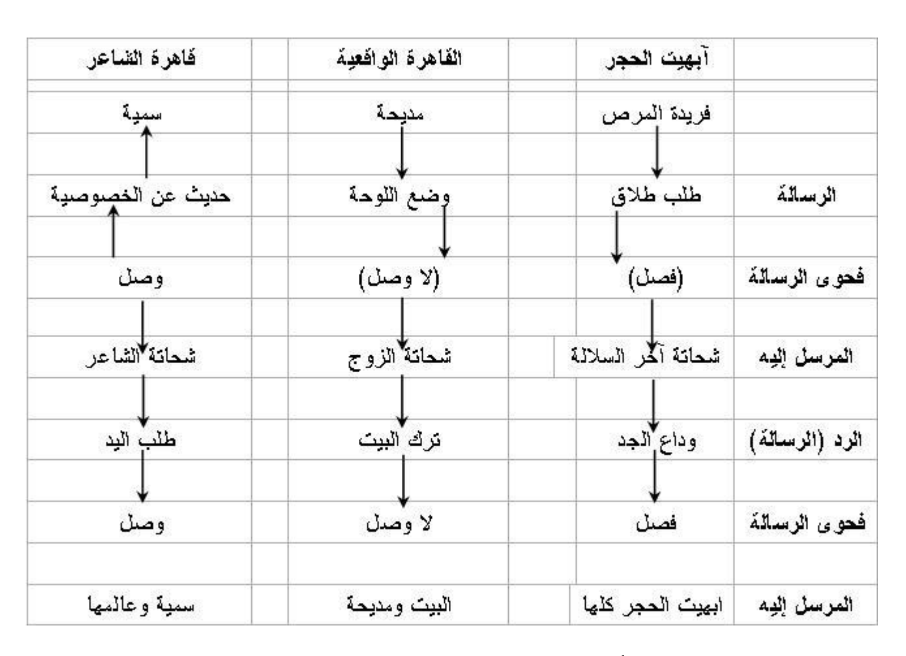
لوحة الأسباني فرانسسكو جويا وضعتها مديحة في الصالة.

اللوحة تمثل الرجل المنهزم وهو يشبه (شحاتة البحّار).

اللوحة أوحت للشخصية بخسارته لمديحة والولد وعزت فهمي.

إن الراوي قد رسم لنا عبر التجاء وبوح شحاتة البحار لسمية عن تحوله، وهو تحول كبير، ثم نجد اللوحة التي تضعها مديحة التي تتمثل تجسيماً لموقفها منه، إنها تراه هكذا رمزياً على الأقل.

إن هذا الوضع الذي تم تصويره، يمثل طرح الموقف في البيت عبر مديحة، بعدها سيذهب لجده البحّار في قريته ليكون أشبه بالوداع الأخير، بينما وضع اللوحة التي تمثل الرجل المنهزم وداعاً أيضاً للبيت.ولم يبقى إلا اتجاه واحد. سيتوجه لسمية خطيبة عزت فهمي ويخطبها وبذلك يحقق أول تحول شخصي، إن اللوحة بهذا الشكل تمثل ما يمكن أن يوصف بنهاية مرحلة وبداية أخرى، فمديحة عبّرت عن شعورها نحوه وهو عبّر عن تقييمه للوضع ولم يعد غير الفعل هذا الفعل الذي يمارسه للمرة الأولى، وتتشكل بذلك البُنى التالية:



	آبهيت الحجر	القاهرة الواقعية	قاهرة الشاعر
	فريدة المرص	مديحة	سمية
الرسالة	طلب طلاق	وضع اللوحة	حديث عن الخصوصية
فحوى الرسالة	(فصل)	(لا وصل)	وصل
المرسل إليه	شحاتة آخر السلالة	شحاتة الزوج	شحاتة الشاعر
الرد (الرسالة)	وداع الجد	ترك البيت	طلب اليد
فحوى الرسالة	فصل	لا وصل	وصل
المرسل إليه	ابهيت الحجر كلها	البيت ومديحة	سمية وعالمها

(شكل 6-11) يوضح أثر فعل اللوحة المركزي ضمن بنية السرد سيميائيا

إننا كما نرى أمامنا، كانت اللوحة (وفن الرسم) هو القناة المباشرة التي عبرّت بواسطتها مديحة عن موقفها من الزوج والشفرة هنا هي شفرة عالم الرسم التي قام (الراوي/شحاتة) بتفكيك معالمها أمامنا، بينما كان رد فريدة المرص مباشرة عبر الكلام المباشر، فالقناة هنا هي الكلام والشفرة هي اللغة الشفوية، بينما سنجد الفعل لأول مرة من (الشخصية) حيث وجّه رسالة رمزية لسمية وهو يحدثها عن طلب زوجته الطلاق، ثم تحول لها بعد ما حدث في البيت من وجود لوحة جويا ثم وداعه لجده.

الميتانص في الرواية والشخصية شاعراً وناقداً

سنجد أمامنا هنا عبر الرواية ظهوراً شخصية شحاتة البحار شاعراً وكان الشعر هو مخرجه الشخصي من كل ما يحيط به وفي لحظة شحاتة البحار شاعراً نجد تداخلاً مميزاً وجميلاً عبر التفاعل النصي (حيث في مستوى النص نحن مع الكاتب وليس الراوي) إذ يندمج في لحظة الحديث الأدبي الشاعر عبر طاقة

التناص مع الروائي خلفه، فيدخله خفية ويجعل له فرصة قول ما يريد ومناقشة ما يشاء. وقبل أن نفككك بعض هذه المواضع سنتطرق لحضور **الشعر ضمن النص كمستوى ميتانصي**

يحضر الشعر وخطاب الشعراء كرمز عن منطقة ما، هنا نتابع من يختاره شحاتة البحّار من الشعراء لكل من جده وعزت فهمي حيث نتابع (الراوي/الشخصية) وهو يحدثنا عن جده الأسطوري والارتباط بينه وبين النفري شاعراً

"**ريما تردد كلمات النفري.. تقول: أنا الذي لا يرومه القرب ولا ينتهي إليه الوجود...**"[97].

وإذا كان جده "علي البحّار" يرتبط بالنفري، فإن عزت فهمي يرتبط بلوركا

"**أتاني همس عزت فهمي كأنني سمعته يردد قول "لوركا الأسباني"**:

ما الإنسان دون حرية يا ماريانا..؟

قولي: كيف أستطيع أن أحبك

إذا لم أكن حراً

كيف أهبك قلبي إذا لم يكن ملكي؟!" [98].

هنا النفري مع شخصية الجد بينما لوركا الشعر النضالي مع عزت فهمي. النفري يرتبط بخطابه وجذوره مع الجد الأسطوري وتصبح القضية التي يتم نقاشها بعد خطابه (هي روح الشاعر الخفية، الوجه الثالث لـ"شحاتة البحّار") هي ما يلي

"**عندما تنزل لحيتك قليلاً إلى أسفل أعرف أنك غير راضٍ عني.. يجب أن تفهمني جيداً، الخشوع ليس كلمة تقال..**"[99]

بينما سمية "**تمسك بسلسلة يتدلى منها رأس تمثال الحرية**" [100].

سنجد عزت يقوم وعندما يقوم لمقابلة صديقه:

"**.. وارتمى في حضني.. سقطت كل كتب السياسة من يده ومضى فاتحاً ذراعيه لي**"[101]

إننا كما نرى أمام عالمين مختلفين، عالم ابهيت الحجر أمام عالم القاهرة حيث عزت فهمي ضد الدولة، عزت فهمي يتكلم عن الحرية وعالمه ينتمي لتمثال الحرية، والشاعر لا يريدها كذلك، لا لوركا ولا النفري. لنتابع هنا روح "شحاتة البحّار" الشاعر وهو يتحرك ضمن الشعر العربي قديمه وحديثه، ينقل هنا قول أدونيس وهو يتعاطى مع سر جده في داره القديمة:

"**كنت أحس بأنفاسي ساخنة.. قلت ما قال أدونيس**

الأشياء

حبلى بالأشياء

المصحف.. مسبحة.. عمامة جدي"[102].

كما سيستخدم أنشودة المطر للسياب ليصف ماضيه مع مديحة زوجته:

"**مديحة كانت تقرأني كالكتاب المفتوح.. كنت في حاجة أن أردد أمامها أنشودة المطر التي قالها السياب:**

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

هذا هو السياب الذي لم يعجب النقاد كان واضحاً.."[103].إن شخصية الشاعر هذه تعيش صراع مماثلاً لصراع عزت فهمي، هذا الصراع يعكس أشياء واقعية (في الوسط الثقافي المصري).فهو ينقل هنا موقف شخصي مباشرة بعد نقله مقطع السياب السابق:

"**هذا هو السياب الذي لم يعجب النقاد، كان واضحاً.. وكان شاعراً، ماذا يمكن أن يفعل السورياليون...**"[104].سنجد ميله (شحاتة/الشاعر) للتراث أيضاً:

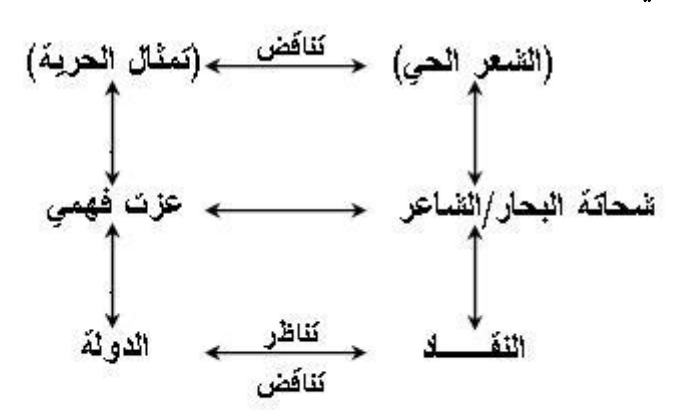
فهو يصف سمية خطيبة عزت:

"**جالسة أمامه كقطعة من جمال باريسي، أو صورة رومانسية بديعة يستخرجها الناقد من قصيدة لأحمد ناجي... بدت مشرقة ككل كتب التراث التي قرأتها**"[105].

إننا هنا أمام الشاعر بطابعه الإنساني الرومانسي بعيداً عن عقد السياسة التي يريد أن يركلها أبداً. هذا الشاعر هو الذي سيعبِّر هنا (في تعانق واضح) بين الروائي وشخصية شحاتة البحار الشاعر، ويحقق الحفاظ على التوتر وعلى الدراما العالية عبر الدخول المناسب في اللحظة الخاصة؛ فهنا هو يبكي صديقه عزت الذي يحبه بقوة يناقشه هذا الصديق الحبيب في كل ما يريد:"... **أفكار مثل أفكار النقاد البلهاء أو بعض السياسيين الحمقى، أفكار لا تستطيع أن تتحرك مثل حنين...**

أنا عندما فكرت أن أكتب شعراً.. كنت أبحث عن شيء يأخذ يدي.. يمنحني حرية لا يعرفها فقهاء السياسة.. الحرية التي يكتبون عنها في الكتب ليست هي.. الشعر الذي كتبته ومزقه الناقد هو ما أقصد.."[106].

إننا كما نرى أمام شحاتة الشاعر في لحظة صراع مشابهة لصراع عزت فهمي مع الدولة. الصراع هنا بينه وبين النقاد الذين لا يفهمون ما يقصده.. وسينتج عن ذلك بنية صراع واضحة كما يلي:



شكل (6–12) يوضح علاقة مفاهيم تعاطي شحاتة مع الشعرو الحرية

يستعين شحاتة البحار بقصائد لذي الرمة، كمناص داخلي يعكس ما سيتحقق عن طريق رمزية العلاقة بينه هو وسمية وذي الرمة وفاطمة:

"**لا أعرف لماذا خطر على بالي قول "ذي الرمة"**

تمام الحج أن تقف المطايا

على خرقاء واضعة اللثام"[107].

إن ذي الرمة يتحدث عن فاطمة وهو هنا يرمز لسمية تمهيداً لما سيحصل من تحوله وخطبتها. إننا كما نرى أمام توظيف متعدد للقصيدة، فهي أداة للتعبير عن رؤية في السياسي وطرح مفاهيم الحرية، كما أنها استراتيجية سردية للتلميح لما سيحدث في المستقبل، وهو أي الشعر أداة لإبراز بُنى الصراع الثقافي مع النقاد من خلال شخصية الشاعر عبر فعل التضاد كما يتوازى عبر ذلك الشاعر مع السياسي.

الفصل السابع

أولاً/ البنية السوسيونصية في رواية رحلة أبوزيد العماني[108]

ل"محمد بن سيف الرحبي"

ثانياً/ التفاعل النصي (المناص) والبنية السوسيونصية في رواية "أوجه المرايا الأخرى"

ل"فاطمة السويدي" [109]

أولاً: رواية رحلة أبوزيد العماني

حكاية الرواية

تحكي رواية "رحلة أبي زيد العماني" قصة الجيل الجديد في سلطنة عمان وتأثير التغيرات الاجتماعية والسياسية في هذا الجيل.

بطل الرواية شاب عماني من أسرة فقيرة ومتدنية في مستواها الاجتماعي الذي يعيش رفضه لهذا الوضع الطبقي (بشكل غير مباشر) والمتمثل في دونية مستوى عائلته.

هذا الشاب أُغرِم بفتاة من طبقة أعلى اجتماعياً وأسرة غنية. تبدأ الرواية عبر اللغة الشعرية ونجدنا ضمن هذه اللغة الرائعة أمام (وهم) العلاقة بين الذكر والأنثى. تتوهج الأنثى وتسقط في براثن الذكر، وبعد أن يجتاز معها المحظورات تبدأ الأزمة، حيث تكتشف "منى" أن صديقها "خالد" من طبقة أدنى اجتماعياً، كما يبدي أمامها لامبالاته بمشكلتها.

في الفصل الثاني ينتقل الراوي بالرؤية من عالم "خالد"، ليضعنا مع "منى" في أزمتها التي تعيشها، حيث تعاني من فقد عذريتها وخوفها من المستقبل القريب وتتذكر تلك القصص المرعبة التي تحدث في المجتمع عند اكتشاف فتاة مثلها.

بينما سنجد أمامنا الشك الذي يملأ البيت حيث الأم تشك باستمرار في الزوج وأخوها يعيش مغامراته الخاصة، وتحاول أن تبث شكواها لصديقتها ولكن ما الحل؟. تنتقل لعالمها الخاص وتحاول عبر الرسم أن تمتلك هدوءها ولكن النزف الداخلي لا يتوقف فتخرجه في صورة ألوان ترسمها بالفرشاة داخل إطار اللوحة فتتحول اللوحة بذلك فضاء للتأمل مفتوح وتتحول الريشة لصوت معبر بلا لغة عن تخوم الألم الذي تعيشه.

في الفصل الثالث ينتقل الراوي ليجاور "خالد" في إقامته في الإسكندرية، بمصر يتعرف "خالد" في مصر على الدكتور "أمجد" المشرف على رسالته وعلى الزميلة "هالة" المصرية، كما يتعرف على بنات الهوى، حيث "ولاء" المصرية التي التقطها تبيح جسدها مقابل المال.

بعد زمن يتعرف "خالد" على "عبدالله" العماني المنتمي لجماعة (الأخوان المسلمين) وعلى بعض رفاقه، ومع نصائحهم وزياراتهم المتكررة يجد "خالد" نفسه في قلب الجماعة وبتوقيعه على تأسيس الجمعية الخيرية للتعاون ومساعدة المسلمين يكون "خالد" من حيث لا يدري عضواً في الجماعة، وهكذا يتوقف عن تفاهات الجسد وعن كل ما يعيق توجهه لربه وبدل الكتب الفلسفية والعلمانية سيصبح اهتمامه بكتب "سيد قطب" و"حسن البنا" وغيرهم من أئمة جماعة الأخوان المسلمين.

يعود "خالد" بعد زمن لبلده عمان ويبدأ ممارسة الدعوة مع أهله ولكن الدولة تفاجئه هو ورفاقه ويتم وضعه في السجن.

في الفصل الرابع ينتقل الراوي لـ"منى"، رفيقة "خالد" القديمة، نجدها هنا زوجة لموظف ناجح ووالدة لطفلة صغيرة، وعلى الرغم من تخلصها من أزمة (العذرية) التي فقدتها قبل الزواج، إلا أن زوجها ما زال يمتلك كماً من الأسئلة لا يُعدّ. في هذا الفصل "منى" تتابع سجن صديقها القديم بعد أن قرأت اسمه في أحد الصحف، تستغرب انضمامه لهذا الحزب الديني، هو الذي كان يفلسف باستمرار الجسد، ولكن والدته تخبرها عن تحوله بعد العودة من مصر. تستمر متابعة ما تجده من أخبار المساجين والجماعة الدينية في عمان. وأخيراً بعد شهور من السجن يصدر عفو من السلطان بمناسبة عيد البلاد.

الفصل الخامس نجده عبر الشخصية "خالد" ويرسم لنا الراوي فيه فترة الخروج ولقاء الأهل والرفاق القدامى وغيرهم، ثم يعود بنا عبر الاسترجاع الزمني ليرسم ما حصل لهم في السجن. تنتهي الرواية على "خالد" وهو يعيش لحظة ألم بين طريق الله والدين الذي اختاره والفرح (الزواج) الذي انتواه وبين فرحة رفاقه القدامى به وأحاديثهم التي يشعر بها ترده لعوالم كان قد تركها قبل توبته.

بنية الحكاية في الرواية:-

تتأسس رواية (رحلة أبوزيد العماني) من مجموعة من الأوضاع المنسجمة التي تتبدل مباشرة بعد وقوع حدث المركزي، فتأخذ تلك الأشياء والأوضاع لوناً جديداً بنية جديدة.

محور السقوط

هنا نتابع بنية الفصل الأول والثاني قبل وقوع حادث (فقدان منى لعذريتها) يتشكل كما سنتابع بعدها تلك البنية بعد الحادث. حيث "منى" فتاة من أسرة عريقة تتفاعل مع شاب تعرفت عليه (خالد) وهو من أسرة وضعها الاجتماعي متدني تنشأ بينهما علاقة ويحلم باستمرار ذلك المطحون بالوصول لتلك البعيدة، فتتأسس أمامنا الشكل المبدئي الأول للعاقة بين الشخصيات الفاعلة في حكاية الرواية:

منى	تناظر ↔	خالد
↕ تناظر		↕ تناظر
أسرة منى (غنى ورفعة)	← محور دونية	أسرة خالد (فقر ودونية)

شكل (7-1) يوضح طبيعة العلاقة الاجتماعية بين خالد ومنى وأسرتيهما قبل السقوط

إن هذه البنية ستقلب أوضاعها بحيث تصبح "منى" واقعة في أسر ذلك الرجل.

لنتابع هنا عبر اللغة الشعرية التي وسمت بدايات الرواية كيف يرسم ذلك خالد شعوره بالقوة ويتذكر التاريخ الطويل من الذل الذي عاشه أهله:

"وحدي الملك الآن.

أنا.. على عرشي أقف.

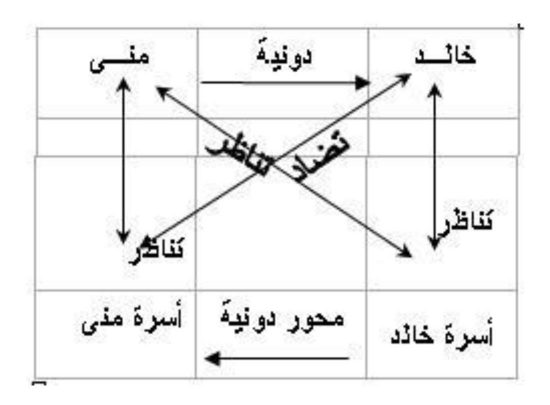
أحمل عشقي سيفاً وأدخل به المدائن التي رفضتني.

أجوس في الديار بحثاً عن الغائب في أعماق كل تاريخي.

وفرسي جامح.

وأنا الخيال أنفخ أبواب النصر في كل الأوهام التي عاشرتها منذ أن وعيت على رؤية أجدادي يقبلون الأيادي، ويسعون في خلف القوم، ويدورون في تجمعات العشائر يصبون القهوة، والسوط يقتات من جلودهم"[110].

وينتج عن هذا الوضع الجديد شكل جديد لطبيعة العلاقة بينه وبين منى :

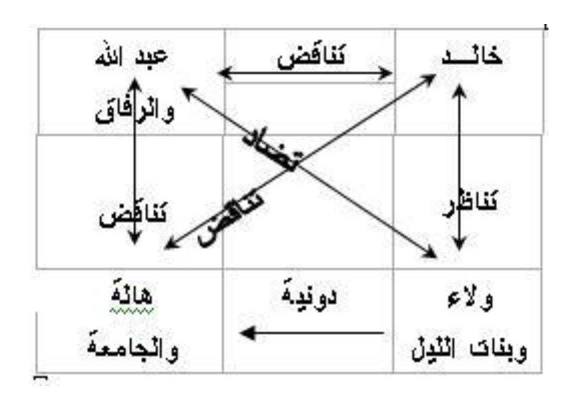


شكل(7−2) يوضح طبيعة العلاقة بعد سقوط منى في وحل الجسد

إن "منى" وقد سقطت في وحل فقدان الشرف ستجد نفسها في ذِلة استجداء "خالد"، وتجد نفسها أمامه هو الخارج من جحر الدونية العميقة الذي وسَم أسرته قروناً مقابل أسرة "منى".

محور الصعود اجتماعيا ونفسياً

هنا نجد "خالد" في مصر، يصلها بوعي خاص ورؤية خاصة وهناك من خلال علاقته برفاقه الجدد تتبدل أحواله فنتابع البنية التالية:



شكل(7-3) يوضح طبيعة العلاقة بين خالد والفواعل المكونين لمجتمعه الجديد

إن كما نرى أمام "خالد" في مرحلة تعرّفه على الرفاق العمانيين وقبل تحوله للتدين، لا نجد ضمن محور التناظر معه إلا "ولاء" تلك الفتاة التي اشترى جسدها بالمال بينما يشعر دائماً ببعد "هالة" لما في موضوع بحثه من إسراف وغلوّ في الجسدية، كذلك يتناقض مع "عبد الله" وكافة رفاقه من المتدينين نتيجة لابتعاده عن الدين، كما تعيش "ولاء" حالة تضاد مع المتدينين الذين يرفضون سلوكها، وكذلك حالة دونية أمام "هالة" طالبة الماجستير في الجامعة.

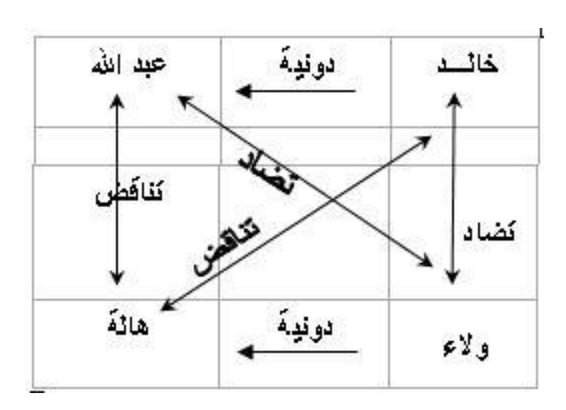
بعد أن يحدث التحول ويتوجه "خالد" نحو "عبد الله" والرفاق من أهل الجماعة، سنجده قد تحول نحوهم أصبح هو ذاته في علاقة تضاد مع "ولاء"

ومستمر في علاقة التناقض مع "هالة".

لنتابع المقطع التالي حيث نجد هنا نجد "خالد" وقد خرج من دوامة الجسد ولكنه يقع أول ما يقع في أسر الجماعة ورؤيتها وعدم القدرة على مناقشة ما يسمعه:

"عينا عبدالله وهما تتابعانني، وصوته الذي يطلب مني أن لا أسأل كثيراً، لأن المهمة صعبة واستعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان، لا أنكر هذا الفيض الإيماني الذي غرسه في داخلي، لكن كلمة التغيير ملتبسة في أعماقي (.......)يطل عبدالله مرة أخرى: سيكون لدعوتنا شأن كبير"[111].

إننا هنا أمام تحول "عبدالله" لمركز علوي و"خالد" لمركز سفلي في العلاقة، بدل علاقة التناقض التي كانت بينهما في البداية. إن التأمل هنا يركز على ذات "خالد" وما يحصل له وعلى صورة "عبدالله" مسيطراً وموجِّهاً. كما أن "خالد" يترك عالم الجسد المحرم (جسد ولاء) ويصبح الخطاب التأملي سائراً في ركاب تحول الشخصية.

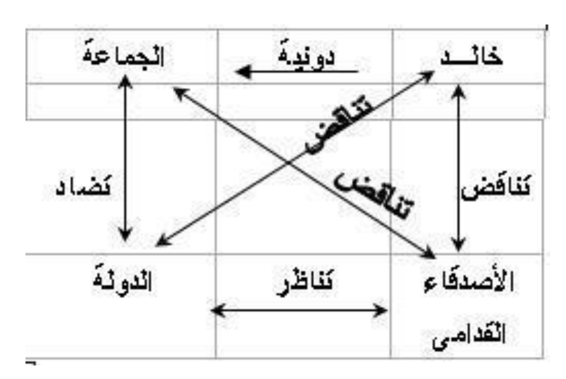


شكل (7-4) يوضح طبيعة وضع خالد بعد انضمامه للجماعة في إطار عالمه في مصر

إن العلاقات ضمن الحكاية كما رأينا تنقسم لمستويين مستوى سيميائي منطقي وهو يشتغل بحسب مكونات المربع السيميائي، ومستوى آخر تراتبي بحسب المستويات (علو/ دنو).

محور الاتزان:

بعد السقوط في دركات الجسد والخروج من المتاهة بالدين، نجد "خالد" أمام حالتين؛ حالة دخول للسجن متهماً بتهم خطيرة ثم حالة الخروج من السجن ومن خلالهما تحدث تحولات على ذاته كما سنرى.



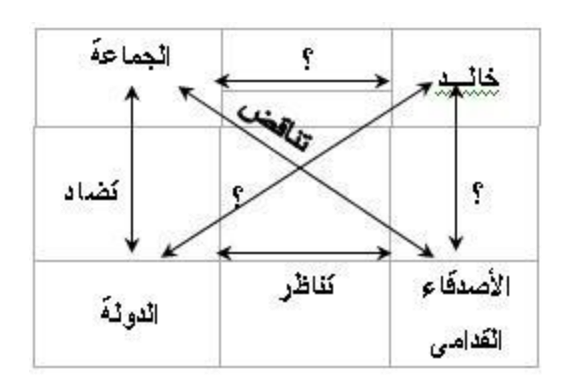
شكل (7–5) يوضح وضع خالد بعد تحوله من بنية مجتمعه العماني

كما رأينا في البنية السابقة، في الوقت الذي يعيش فيه "خالد" زمن عودته من مصر انتماءه وطاعته للتنظيم فإنه لا يضاد الدولة كما تمارس الجماعة؛ وإنما يتناقض معها في أشياء كما يتناقض مع الأصدقاء القدامى، بينما يتناظر أصدقاؤه القدامى مع الدولة.

بنية علاقة خالد مع مجتمعه بعد الخروج من السجن:

بعد خروج خالد من السجن وهو يجهز نفسه في آخر الرواية للقاء الرفاق

وممارسة طقوس زفافه أو فرحه، نجده ينسى ذكر الجماعة ولكن دون موقف واضح منها، كذلك الدولة، كذلك الأصدقاء؛ إذ أن الراوي أنهى الرواية على وضع مفتوح.



شكل(7-6) يوضح طبيعة العلاقة بين خالد وكافة علاقاته بعد الخروج من السجن

وباستثناء العلاقة بين الجماعة الدينية والدولة التي هي علاقة تضاد وكذلك العلاقة بين أصدقاء "خالد" القدامى والدولة التي هي علاقة تناظر وهي مستمرة، بينما يبدو "خالد" في لحظة خاصة مفتوحة على كل الاحتمالات.

ثانياً/ التفاعل النصي (المناص) والبنية السوسيونصية

في رواية "أوجه المرايا الأخرى"لفاطمة السويدي [112]

حكاية الرواية:

ترسم فاطمة السويدي في نصها أوجه المرايا الأخرى حكاية الفتاة "مهرة" التي فتحت عيونها على حكايات أمها وأخذت تحكيها لرفاقها في رياض الأطفال، وبعد زمن تفقد "مهرة" أمها وسنعرف بعد زمن أنها تزوجت من رجل آخر وتمضي "مهرة" لتعيش في بيت جدتها، بينما أبوها في سفر مستمر، يعود قليلاً ليسافر من جديد. ترافق "مهرة" جدتها في قيامها المبكر وصلاتها وتظل تحلم في طفولتها تلك بالأم الغائبة.

تعيش "مهرة" مع جدتها وعمها "عمران" وتستمر مع صديقتها في الجامعة "مريم" ومناهج علم النفس. علاقة "مهرة" بالعم "عمران" تبدو إشكالية نتيجة للأسقاطات الرمزية التي تمت على هذه العلاقة، فهو من جهة عم "مهرة"، ومن جهة أخرى هناك ترقب عارم منها له، وفرحة بلقائه فوق طبيعية، ورغبة دافقة لديها لدخول حجرته وقراءة كتبه ولمس أشيائه، بل إن معظم ما في أسبوعها هو تنظيف حجرة العم "عمران"، البيت ذاته يبدو ساكناً عند غيبة "عمران"، ويتحول بذلك "عمران" لصاحب الكنز وحجرته حاوية الكنز.

تنمو "مهرة" لتصبح شهرزاد الحكايا ويصبح حب الحياة دافعاً للحكايا. تعود الأم مع أخت اسمها "مريم" لكن "مهرة" ترفضها والجدة والعم "عمران" يعينوها على ذلك. بعد زمن تمرض الجدة ويغيب "عمران" بينما يعود الأب ليودع الجدة في المستشفى ثم بعد أن تعود لمنزلها، تعود متعبة هزيلة، بينما تدرك (مهرة/ شهرزاد) الفرحة الغامرة وهي تفوز بالمركز الأول في المسابقة الإبداعية لتنفتح الرواية و"مهرة" على أفق مفتوح ويتوقف السرد.

عن تقنيات السرد في الرواية

تميزت الرواية بالسرد الرشيق واللغة المتميزة، مع ديمومة حضور الرمز والحميمية، حيث الراوي طفلة تكبر، طفلة تفتح خزانة حكاياها ليمتد حبل السرد.

الزمن في الرواية خطي، والرواية محدودة في مجتمعها الروائي، حيث الشخصية الرئيسية (الراوي/ مهرة) تعيش دائماً ضمن عوالمها وتؤسس الخطاب بالنمط المعروض الذاتي، الذي تخترقه حوارات منتقاة.

الرؤية في الرواية تتأسس من وعي "مهرة" ولكن لكسر رتابة هذه الرؤية الفردية عمد (الراوي/ ـة) لشعرنة اللغة وجعل الأحداث تقدم رمزياً كما عمد لتقديم الأحداث بالزمن المضارع وإسقاط كم من الأحداث عبر التقسيم النصي، بحيث ساهم هذا التقسيم في جعل الشخصية تنمو أمامنا بهدوء.

كما أن (الراوي) كان يعي الحاجة لرصد التحولات فنجده يقف ليرصد عبر مواقف خاصة طبيعة التحولات على "مهرة" وجدتها وعمها "عمران" وأمها، كل ذلك ضمن حميمية تلك الذات التي تبوح.

التفاعل النصي في رواية أوجه المرايا الأخرى لفاطمة السويدي

المناص الرئيسي (أوجه المرايا الأخرى):

يخترق عنوان الرواية كافة المادة الخطابية، بحيث يصبح نمطاً تعبيرياً خاصاً. فالمرايا الأخرى سنجدها كما يلي:

"**أرى مرآتها المشعة بالضوء تقترب وتطل صورتها...**"[113].

إن المرآة كما نرى هي الفاعل الذي عبره تعود الشخصية متذكرة وتصبح المرآة أداة لتفعيل الخطاب عبر فعل التكرار، لنتابع هنا بداية المقطع الثاني من الفصل الأول:

"**تقترب مرآة أمي كثيراً، يباغتها الضباب الكثيف باكراً، وتكاد أن تُظلم، مثلما يهاجم الليل نهاراً شتوياً بارداً، فينطفئ وجهها. تضيء مرآة أخرى في ذاكرتي الطفلة، يطل منها قمر صغير يشير إلى ابنة الجيران**" [114].

إننا كما نرى نتلقى المرآة كوجه معبر عن صاحبه أو كأداة لرسم صورته في ذهن وعقل (الراوي/ ـة).

إن صورة انطفاء وجه الأم يعقبها ظهور (مرآة/ وجه) بنت الجيران وتصبح المرآة هنا وجه التلقي لخبر الغيبة:

"**وتظل حكاية (الأوزة الجسورة) الخيط الأول لحكايات جديدة تنسجها الذاكرة في وقت الانتظار. حتى أرى مرآة أبي التي تهتز بالضحك الصاخب، وعندما أسألها:**

- **أين أمي؟**

تتغير المرآة ويصبح وجه أبي صامتاً مثل الحجر.

أطرق على مرآة ثانية وكأنه باب صدئ:

- **متى تعود أمي؟**"[115].

إن الصورة السابقة للحوار غير المباشر بين "مهرة" ووالدها، ترسم بواسطة الوعي (المرآوي) إن جاز هذا التعبير، فالمرآة بهذا الشكل تبدو الوجه والعمق في الوقت نفسه. إنها تعبير عن كينونة هذا الكائن.

وبعد قليل في المقطع التالي مباشرة نجدها تصف دخول بنت الجيران الحبيبة كما يلي:

"**تطرق باب حجرتي، تدخل ابنة الجيران الجميلة، تسطع مرآتها كشمس غائبة**"[116].

إنّ المرآة كما نرى هي وجه الشخصية، وستصبح أداةً للمقارنة بين حزن الجدة النبيل، تلك الجدة المخلصة لزوجها المتوفى والأم.

"**أرقب مرآة جدتي، فأرى وجهها غارقاً في الصمت وكأنه قطعة خشبية، ومرآتها مظلمة تماماً.**

...

يأخذني هذا القارب بعيداً بعيداً، إلى مرآة أمي، المضيئة وهي ترسم بحراً وشمساً ساطعة."[117].

إننا كما نرى أمام تصوير للأم الغائبة، التي يحولها الغياب إلى شيء جميل عظيم، أمام الجدة الحاضرة بحزنها وتصبح المرآة أداة سردية للتأمل في الأشخاص وفاعل خاص يتكرر ليغير وجهة السرد ويمكن (الراوي/ ـة) من تفعيل خطابها وطرح ما اندس في نفسها من مكنونات دون الوقوع في المباشرة. وعندما يظهر "عمران"، ذلك الشخص الغريب تستخدم المرآة لرسم نقائه:

"**أرى مرآته لامعة وصافية تماماً، بل أكثر شفافية وعمقاً من أي وقت مضى**"[118].

إن صورة "عمران" السابقة تعكس حدة ولع الشخصية "مهرة" به، فهو يوسع عالمها بأحاديثه وينير لها المظلم:

"**يتسع عالمي بأحاديثه وتجاربه الممتلئة، مزدحماً بالأفكار والأسئلة، والحياة المتجددة. تضطرم مخيلتي وكأنها بحر هائج**"[119] .

ونلحظ مما سبق ميل الراوي لتصوير حالة الشخصية غالباً وعدم الغوص في الغير والاكتفاء بالخارجي، كما تم هنا مع هموم وأزمات "عمران"، وهو ما يجنبه التورط في المزيد من السرد الذي قد لا يمكن تنظيمه ولا الاستفادة منه بشكل جيد.

وسنجد في آخر الرواية أن المرآة ستكون حاضرة، وكأنما لتقفل ما سبق أن بدأ في مدخل الرواية. هنا "مهرة" عائدة لبيتها وقد فازت في مسابقة الإبداع، العالم أمامها مفتوح وشهرزاد تتلبسها:

"**في أثناء دربي إلى البيت، تغمرني الفرحة، تتنفس بحرية، يطل وجه شهرزاد سائلاً:**

- **هل حققتِ بعض أحلامك؟**
- **أحلامي لم تبدأ بعد!**

تطل المرآة من بعيد، لا أرى وجوهاً. تبدو صافية تماماً"[120].

إننا كما نرى أن الرواية تنتهي على أفق مفتوح، والمرآة أداتنا للوعي بانفتاح هذا الأفق، فصفاؤها يعني الغياب. تتساءل الشخصية في النهاية:

"**هل هذه بداية مرحلة جديدة؟ ألا يبدو هذا الأمر لافتاً؟! وهذه الحياة ألا تستحق نظرة جديدة ومرآة أخرى؟!**"[121]

مع المرايا سنجد مجموعة من الفواعل الهامة الأخرى التي تم بثها ضمن نسيج النص لتؤشر لحدود دلالته وترسم المزيد من أبعاد وحدود الشخصية "مهرة" التي نحن بصددها.

مناص (عتبات الفصول)/ الفصل الأول

عنوان الفصل الأول: صور

كما نجد المقطع التالي المنقول عن باشلار

(إن النار الكسلى لا تشعل دوماً كل إكسير الحطب بشحطة واحدة. فالدخان يغادر الشعلة الساطعة وهو متأسف. ولا يزال أمام الشعلة أشياء كثيرة للحرق. في الحياة هناك أيضاً أشياء كثيرة لا بد من إضرامها). غاستون باشلار.[122]

يأخذنا العنوان صور تلقائياً إلى البنية المركزية للاشتغال ضمن هذا

الفصل، وهي مجموعة الصور التي تم التركيز عليها من قبل راوي الخطاب لتحقيق رسم لحدود وأبعاد الشخصية "مهرة"، ونجد المقاطع الستة الأولى كما يلي:

1) صورة الأم لدى الشخصية "مهرة".

2) صورة بنت الجيران الرسامة.

3) صورة بنت الجيران والدمية الهدية.

4) صورة الجدة.

5) صورة الحلم بوردة الأم.

6) صورة الحياة مع الجدة.

إن عنوان صور السابق يمثل مدخلاً لمجموعة الصور المنتقاة، كما يساهم المناص الموجود بعد العنوان في خلق اتفاق على أن ما كتب ضمن الصور الست السابقة ليس كل ما يمكن أن يقال.المناص هنا يرسم أفق التلقي ويجعل بنية حركة الفصل واضحة أمام القارئ.

الفصل الثاني:

نجد عنوان الفصل الثاني هو الكنز.

وعتبته: **(أعصر من مقلتيك الضياء... فإننا مظلمون)** عبدالرحمن منيف[123].

سنجد أن جل حركة الشخصية "مهرة" هي في البحث عن الكنز المكنون في حجرة العم "عمران"، كما أن الكنز كما يبدو هو كنز الحكايا، حيث "مهرة" في الحلم.

"**تقول أمي:**

- **لماذا القارب وليس الوردة؟**

*** حتى أبحر مثل جدي.**

– وإلى أين تبحرين؟

*** إلى بلاد فيها حكاية.**

– حكاية.

– حكايات جديدة"[124].

كما نجد قضية الجدة والمفتاح وحجرة العم "عمران"، حيث يصبح غاية طموح "مهرة" تنظيف حجرة العم "عمران" وقراءة كتبه وتتحول الكتب إلى كنوز ضمن الخزائن.

"**أرقب الخزائن التي تشغل جانباً ضخماً من المكتبة، وأتساءل:**

وأنتِ ماذا تخبئين يا ترى؟!

وكأن الوقت جوادٌ سبّاقٌ، يأتيني صوتها:

*** مهرة ألم تنتهي بعد؟**

ألتفت للحجرة، فأرى بعض الغبار العالق بصورة عمران الجدارية، أمسحه، تشرق العينان الواسعتان اللتان لم أرهما منذ الأمس، أرى جدتي عابسة في وجهي:

*** ماذا تفعلين؟ ألم أقل لكِ لا تلمسي كتبه في غيابه؟**

تسقط أرانب الكتب من يدي فزعة هاربة تبحث عن جحر، تخنقني العبرة"[125].

إننا أمام صورة الكتب (الكنوز) ونتابع طول هذا الفصل سعي "مهرة" المستمر للحصول على (الكنز/ الكتاب).

هذه (الكتب/ الكنوز) تنتمي لعمران العم الذي ينادي:

"*** مهرة.. تعالي.**

ركضت إليها: نعم جدتي.

- نظفي حجرة عمك.

ترتعش أصابعي قابضة على المفتاح، أطير إلى الحلم، يسبقني المفتاح الوالج في سمائه، تطل العيون من مخابئها، فأغرق في عوالمها المدهشة، وكأنني أرى وجه ابن بطوطة وأسفاره المتلاحقة، وسفينة نوح والطوفان الهائج. وسط بحثي، تقع عيني على خزانة مغلقة يتدلى بها المفتاح وكأنه غصن ممتلئ بالثمار. تكبر فرحتي، هل أفتحه؟ أحرك المفتاح، هل نسيه عمران أم أنه يختبرني؟

أعوذ وأغلق الكنز، بينما أصابعي الشغوفة تمتد إليه ثانية، وتفتحه، يباغتني صوت جدتي:

*** ماذا تفعلين يا مهرة؟**

أصابعي ترتجف والباب مفتوح والمفتاح يتدلى"[126].

حيث هنا أمامنا كما نرى قمة التوتر الدرامي و"مهرة" هنا ترسم في أشد اللحظات انفعالاً. هل كل هذا لأجل الحكايا؟ تبدو الحكايا مختلطة بالآخر الذكر العم أو ربما شهريار وتصبح رسالة (عبد الرحمن منيف) واضحة، فهي تحثنا على الإبصار والرؤية والانتباه للرمز الموجود.

الفصل الثالث

عنوان الفصل الثالث: شهرزاد

عتبة الفصل الثالث "**ذلك هو الأرق صانع الحكايات...**" غائب طعمة فرمان[127].

نجد في الفصل الثالث من الرواية بقية ما أستغمض من مجموعة العلاقات الرمزية:

"**أراه في هيبة عظيمة، في حلة زاهية. يبتسم.. أنا أحكي له، وهو ينصت**

باهتمام بالغ. أسترسل في الحكاية، وهو يبحر في سعادة. يلمع تاجي الذهبي، ويضيء المكان بأضواء ساحرة. أحكي له، ترفرف ابتسامته كشراع بحار ماهر، كأنها إشارة عظيمة تحيط بي، وتحتل الفضاء، وتمتزج بأضواء تاجي، فيلفنا النور معاً.

ماذا كنت أحكي؟ لست أدري، ولا أتذكر شيئاً.

ومن يكون صاحب الهيبة هذا؟ ولماذا ينصت إلى بذلك الاهتمام الآسر؟!

هل أعرفه

من أين أتيتُ بكل تلك الحكايات؟ لست أدري.

كيف تدفقت الحكايات على لساني وكأنها السفن تعبر بي المدن والبحار البعيدة؟

أفتح عيني، تنسل الحكاية هاربة"[128].

إننا كما نرى أمام (مهرة/ شهرزاد) من جهة، كما نجد أمامنا شهريار في علاقته بشهرزاد الحكاية. لنتابع هذا المقطع الرمزي الدقيق:

"**وامتدت يدي إلى القلب، وكتبت في عجالة:**

تحب شهرزاد الحياة.

رجعت إلى مقعدي حائرة، من تكون شهرزاد هذه التي حملت اسمها اليوم؟!

نظرت معلمتي إلى اللوح ولم تقل شيئاً.

سألت مريم ثانية:

– من تكون شهرزاد يا معلمتي؟ وهل تحب الحياة؟

ألتفتُ إلى ما كتبته على اللوح، سقطتُ في جوفي.

نظرتْ إليّ بابتسامة ندية:

*** بالفعل تحب شهرزاد الحياة، لذا روت مئات القصص، من تأتي منكن بنشاط عن شهرزاد في الغد، أعطيها عشر درجات؟**"[129].

هنا تتحول "مهرة" لشهرزاد الحكايا كما سمتّها المعلمة وعندما تعود للبيت تجد العم الذي ينير لها المزيد من طريق شهرزاد.

الفصل الرابع

عنوان الفصل الرابع: الحلم.

عتبة الفصل الرابع

"**إن الطريق الخفي يمضي نحو الداخل**.." نوفاليس[130].

سنجد هنا الحكاية تمتد و"مهرة" تستعد عبر الحكايا لتمتلك الذات ولتمضي عميقاً لدلخلها. فبعد أن قَفُر البيت، لم يعد لشهرزاد إلى الحلم. ولتأخذ من صوفيا أداه للمضي للداخل. وبعد الفوز في مسابقة الإبداع وهو ما يصب في موضوع الحكاية وشهرزاد فتنطلق من وحي صوفيا لتعيد النظر في الحياة

"**في أثناء دربي إلى البيت، تغمرني الفرحة، تتنفس بحرية، يطل وجه شهرزاد سائلاً:**

*** هل حققت بعض أحلامك؟**

– أحلامي لم تبدأ بعد!

تطل المرآة من بعيد، لا أرى وجوهاً، تبدو صافية تماماً. هل هذه بداية مرحلة جديدة؟ ألا يبدو هذا الأمر لافتاً؟! وهذه الحياة ألا تستحق نظرة جديدة ومرآة أخرى؟"[131].

فهنا (مهرة/ شهرزاد) تعيد رؤيتها للعالم عبر السرد.

البنية السوسيونصية:

كما رأينا من كل الحكاية التي حاولنا أن نتمكن منها عبر العتبات، نحن أمام عالم داخلي مثالي، ويوضع كل ذلك في مواجهة عالم الكاتبة والقيم الضاغطة نجد ما يلي:

الشخصية المركزية "مهرة": تمثل مهرة الشخصية المثالية للأنثى الإماراتية، فهي تُرسَم أمامنا في سِنِيّ عمرها بين الأم والجدة والأب دائم الغياب. فيما يحضر مع "مهرة" (العم/ الذكر) الذي يبدو الشخصية الإشكالية في النص.

الحدث المركزي

سنركز هنا عند بحثنا عن آفاق مجتمع النص عن الحدث المركزي رمزياً. فنترك بذلك حدث زواج الأم وكذلك الانتقال للعيش في بيت الجدة، لنتابع الأحداث الرمزية في الرواية:

1) مهرة تبحث عن الكنز وهذا الكنز في خزانة العم عمران.

2) مهرة تتحول لشهرزاد وتحكي لشهريار باحثة بذلك عن الحياة.

3) مهرة تغوص في عالمها الخاص (عالم صوفي) وتستفيد منه في إعادة ترتيب أشيائها.

إن كل الأحداث الرمزية السابقة والمنفتحة في دلالتها وإيحاءاتها تجعلنا أمام المجتمع الروائي للرواية، في الوقت نفسه تنبئ عن بنية المجتمع التي صدرت منه الرواية التي تعبر عنه الكاتبة هنا تحت ضغط منظومة القيم في المجتمع تتجاوز كل العلاقات الشائكة التي ستسبب لها حرجاً لتعبر في شفافية عن مجتمعها ولكن دون الخوض في مناطق الوحل.

الكاتبة هنا تستعين بالمخزون السردي القديم (شهرزاد) والحديث (عالم صوفي ومنيف وفرمان) لترسم بواسطة الحكاية أفق الحكاية، فيصبح السرد ولادة لشهرزاد جديدة شهرزاد التي تسعى للحياة بواسطة السرد. من جهة أخرى

تثبت فاطمة السويدي أنه من الممكن للسرد أن يكون معبراً دون الدخول لتخوم التقاطع وهو ما تحقق بواسطة ما يلي:

1) اختيار الشخصية الخاصة مهرة وعالم الأسرة الذي تعيش فيه.

2) اختيار الخروج عبر رمزية شخصية شهرزاد ورمزية مفهوم (الكتاب/ الكنز).

3) وجود ظلال خاصة غير واضحة المعالم لشخصية الذكر من خلال العم عمران.

4) التعبير الشعري واستخدام الانتقالات الزمنية من زمن لزمن وتوظيف العتبات بحيث حقق كل ذلك نص ذو روح شعرية.

أخيراً

ولكي تكون الدراسة متكاملة، عانت الرواية نتيجة لصغر حجمها من جهة والتركيز على شخصية "مهرة" من جهة أخرى، عانت من عدم تحقق وجود مجتمع روائي متكامل وكذلك من عدم تغطية الشخصيات الأخرى المجاورة في الرواية واتخذت الرواية بهذا شكلاً بسيطاً في الحكاية التأسيسية، ولعل لفعل الرمز الدور في إخراجها من شرك فردية الرؤية وسطحيتها.

الفصل الثامن

خطاب الحلم والبنية السوسيونصية التي ينتجها النص وتنتجه

في رواية "روحها الموشومة به"[132] لأمل الفاران الدوسري

حكاية الرواية

تطرح رواية "روحها الموشومة به" لأمل الفاران الدوسري حكاية فتاة مطلّقة هي وسمية، تعيش مع أسرتها المكونة من والدها وأمها وأختها ريم وأخويها ماجد وسعود وإبنها نادر. تعيش وسمية مع ولدها مطلقة منذ خمس سنوات بعد ان بقت مع زوجها مدة عامين، الصراع يعود مجددا مع زوجها عندما حاولت أن تبدأ عملها كمدرسة، الذي انتقم منها عبر الزواج من صديقتها المقربة مها، كما تعيش ضمن عالمها الخاص(الحلم) أبعاد وامتدادات غير ظاهرة عبر مستوى الحكاية، تتعرف على نواف وهو شاب سعودي مثقف من خلال تعاطيها للكتابة في احد الصحف، ولكن مع الزمن تتكشف لها عوراته وتكون تجربتها معه من التجارب المؤذية لنفسيتها الخاصة، كما تعيش زمنا جميلاً مع صديقتها العزيزة (علياء) التي تفارقها في آخر الرواية بعد أن تزوجت من زوج سيأخذها للخارج، أخيها ماجد بعد أن عاش مرحلة انحراف تحول للتدين وبعد زمن تبين انه سافر للجهاد في أفغانستان سنجد أمامنا بعدها الداخلي العميق ساهم في ذلك علاقتها المركزية مع الطبيبة النفسية د.منال وطاقة الحلم التي كانت مادة هذا النقاش، كذلك علاقاتها مع أصدقائها وصديقاتها.

تنتمي الرواية من حيث فعلها الخطابي لرواية الحساسية الجديدة بما فيها من خطابات متعددة وخلخلة مستمرة لحركة الزمن ولصيغ السرد وتبادل للشخصيات.

كما تتميز بفضائها النفسي الذي يترابط مع طاقة الحلم المستخدمة هنا لتطرح أمامنا – كل حسب قدرته على الفهم– تطرح الأبعاد العميقة لوسمية ومن يحيط بها من شخصيات.

تتم أحداث هذه الرواية في الحاضر الآني للمجتمع الحجازي. وتحدث العودة النادرة نسبياً للماضي لطرح الجذور الثقافية والأخلاقية للشخصيات.

تتعامل هذه الرواية ومن خلال حكايتها مع الصراعات العميقة الموجودة داخل مجتمعاتنا بين المؤثر الأجنبي والأصل كما تطرح الشروخ الاجتماعية والنفسية داخل تلك المجتمعات، وتطرح الرواية من خلال أحداثها البعد العميق لإشكاليات الذات في تلك البقعة من وطننا العربي. وتركز بؤرة الحكي على المندس من الشروخ القديمة. أي أننا هنا لن نلمس طرحاً مباشراً، لفعل الأحداث وتطور الزمن. بقدر ما سنلمس طبيعة المندس من أسرار أسرنا وطبيعة تشكلاتنا الثقافية والاجتماعية. أي إننا نجد تركيزاً مباشراً على طبيعة التحولات الثقافية والاجتماعية. بقدر ما سنجد فضحاً وإبرازاً لأعماق تلك الذات قديمها وحديثها. يأتي الماضي هنا ليدعم تفسيرنا ورؤيتنا لشروخنا العميقة.

يطرح النص من حيث بعده الثقافي طبيعة المؤثرات الثقافية الفاعلة على ذات الإنسان هناك في السعودية التي تتركز غالباً على ذات الشخصية "وسمية" التي تبدأ من الرواية إلى السينما، إلى الشعر الجاهلي القديم إلى الطرح الإسلامي. كما تتعرى أمامنا التكوينات الثقافية العميقة لتلك الذات، عبر بعدها الديني من خلال التصرفات التي تعكس بعداً دينياً، كما تطرح أمامنا مفاهيم تلك الذات من الحلم والجن ونجد أمامنا مفهوماً ناضجاً أو تفسيراً نفسياً مميزاً لكل تلك الرؤى.

تقدم إلينا عبر النص كافة المكونات عن حياة الشخصيات، بداية بزواج وسمية الفاشل ثم الأسباب العميقة لذلك ثم تعرّف وسمية على علياء صديقتها وعملها في المدرسة وعلاقتها بأخوتها وعلاقتها بأختها ريم وصديقتها مها، ثم زواج مها من زوجها السابق. إن كل تلك الأحداث الحاصلة وغيرها الكثير تتساقط

إليها بنمط سردي وفني مميز، وتخرج به الكاتبة بذلك من المباشرة. وسنحاول هنا أن نتحدث عن العنوان –الذي لا شك ينتمي عند التعاطي معه للمستوى النصي– ولكننا هنا نريد أن نوضح طبيعة العلاقة بينه وبين المكونات الرئيسية للبعد العميق لخطاب الحلم الذي سيكون المادة الرئيسية لدراسة البنية السوسيونصية للرواية.

مدخل الرواية: العنوان

عنوان الرواية "روحها الموشومة به"، تحيلنا من خلال وعينا كقراء، بالثيمة المركزية الكبرى في النص وهي تلك العلاقة الأزلية بين الذكر والأنثى. إن العنوان كمدخل أولي سيتضح أكثر أمامنا أبعاده الدلالية كلما مضينا في متابعة النص وسنرى قدر سيطرة ذلك الآخر عليها الموشومة به.

عن خطاب الرواية وتداخل الخطابات فيها:

يتكون خطاب هذه الرواية من مجموعة من الخطابات النوعية والنصوص المنفصلة عن لحمة النص، كما تحضر ضمنه وبقوة طاقة التفاعل النصي على عدة مستويات، بداية من المناص الرئيسي (عنوان الرواية روحها الموشومة به) حتى الاشتغال الميتانصي والتناصي، كما تتواجد الخطابات النوعية التالية :

خطاب الرواية النمطي الذي يتاسس من خلال تقنيات السرد المعتادة.

خطاب الحلم حيث نجدنا أمام بنية مختلفة يتأسس منها خطاب الحلم وهي التي سنشتغل عليها هنا باحثين ضمنها عن المكون العميق للرؤية وعلاقة كل ذلك بمجتمع (الراوي/الكاتب).

المذكرة المكتوبة لشخص محدد.

المقال المكتوب لصحيفة ونجد أمامنا نوعين من تلك المقالات، مقال يرسم الأبعاد الخفية لشخصية وسمية، أما النوع الثاني فهو موجه عبر الصحيفة للزوج أو لأي شخص، حيث كانت وسمية تمارس كتابة مقالات موجهة لأشخاص محددين.

كما نجد أمامنا استخدام الحوار الهاتفي (النقال) الذي يمثل لونا من ألوان الصيغة السردية المعروفة بالمعروض المباشر(الحوار) ولكن في إطار الصوت فقط.

مدخل الرواية :

تبدأ الرواية مع خطاب الحلم وسنقوم هنا ضمن هذه الدراسة بمتابعة الرؤى العميقة المندسة في خطاب الحلم، حيث تبين لنا أننا أمام نظام من الأحلام خاص مكون مما مجموعه خمسة وعشرين حلم وكل خمسة أحلام تمثل لوحدها مجموعة خاصة تجسد وسمية كفاعل خاص أو كعامل بمفهوم السيميائية خاص. كما نجد أن اغلب الأحلام كانت تتم مناقشتها بين "وسمية" وبين طبيبتها الدكتورة منال ونجدنا أمام رؤية متباينة، حيث الدكتورة "منال" تطرح رؤية غالباً ما تخالف ما تراه وسمية، و إن كانت وسمية تجامل طبيبتها، التي خرجت من طبيعة الطب النفسي العادي إلى عالم الأرواح والتعاطي مع التخاطر عن بعد وغيره من المفاهيم.

الرواية كما سنرى في نهاية هذا الدراسة تمتلك نظاما خاصا تمت صياغته ببطء ويعبر في صمت عن الكثير من المندس وهو ما لن نمارس له إسقاطا مباشراً وإنما سنكتفي بالإشارة له و"**اللبيب من الإشارة يفهم**".

الحلم الأول

نتابع في الحلم الأول –الذي يبدأ من السطر الأول للرواية– ولد وأمه محتجزين (بواسطة وحش لا يبدو ظاهراً أمام الأعين) الولد المحتجز وكحالة انتقام من أهل الديرة أختطف خمسة من أولاد شيوخها الخمسة ووضعهم في دائرة خطها ببرجل.

سنخرج من خطاب الحلم لنجد أنفسنا أمام طبيبة نفسية تتابع بوح الشخصية وسمية (وهي الدكتورة منال) "**وتصرخ يا لله.. دائرة !! قالت الدكتورة منال باندهاش أسعدني وأخافني** "[133].

إننا كما نرى من خلال مدخل الرواية ، نوضع مباشرة في قلب الحدث وهذا الحدث في قلب الحلم، أي يقدم لنا من خلال خطاب الحلم.

ونجد أمامنا طبيبة تتابع الشخصية وسمية عبر الهاتف وتستمع شاهقة لما تقوله. إن وسمية كما سنرى، مسيطرة باستمرار على السرد وتمارس تشكيل كيفية تلقي الطبيبة للحلم لتخلق عبر ذلك الحالة المناسبة لدى المروي لهم للتلقي. ونلاحظ أن المروى لهم يوضعون مباشرة في عمق هواجس تلك الذات المأزومة (وسمية) التي تمسرح أمامهم حالة التلقي عبر الهاتف التي تنتاب طبيبتها ولا تنسى في وعي فني، أن ترتكز علي الجانب الصوتي في انفعال الطبيبة من خلال رصدها لشهقتها، ارتفاع صوتها و أنفاسها "**قبلها كان نفسُها يتناغم مع المقاطع المهمة (الخطر، التهديد ، الأولاد الخمسة ثم الدائرة) يعلو وأنا أهبط....**"[134].

ولنعد هنا إلي خطاب الحلم أو الرؤيا التي سنرى في المجموعة الثانية من الأحلام أنها تتحقق في مرحلة بين النوم واليقظة ، أو في مرحلة يقظة كاملة .

ولنبدأ في تفتيت الحلم الأول الذي يعتبر الحلم الأكثر مركزية ، الذي ينضم لمجموعة خمسة أحلام تشكل المجموعة الأولى من خمسة مجموعات بحيث يتواجد في الرواية خمسة وعشرين حالة من حالات الرؤية المنامية .

بداية الرواية:- المجموعة الأولى:

نص الحلم الأول:

"**في ساحة بيتنا القديم يقف بدوي في الخامسة عشر من عمره، غترته الحمراء الحائلة معصوبة على رأسه. الوحش – الذي لا أراه- يهدده هو وأمه.**

الولد طلب من أهل الديرة تخليصهما، ولم يفعلوا، لذا اختطف خمسة من أولاد شيوخهم وفي مشراق بيتنا وضعهم، خط برجله على الأرض الترابية دائرة حولهم، وحلف ألا يتركهم حتى ينقذه أهل الديرة وأمه من الخطر".

- "**يا الله.. دائرة!!. قالت الدكتورة منال باندهاش أسعدني وأخافني**"[135].

إننا من خلال المقطع السابق الذي يمثل مدخل الرواية، نجد أنفسنا مباشرة في عمق ذات الشخصية وسمية وهي مستغرقة في حكاية حلمها للدكتورة منال.

إن الروائية بهذا الشكل وهي تضعنا في قلب الحدث دون مباشرة المقدمات تعلن لنا بذلك ومباشرة عن تموقع الرواية داخل البعد النفسي للشخصية. مستخدمة قوى الحلم والتفسير النفسي لطرح الأبعاد العميقة لأزمة تلك الذات.

ومن خلال العودة للحلم الأول ذاته سنجد ما يلي من الفواعل

1- وحش.

2- ولد وأمه.

3- دائرة.

4- خمسة أولاد.

وبملاحظة طبيعة التكوين الهندسي الذي يحتوي عليه الحلم السابق نجد العديد من الترابطات الغريبة التي نتحسس فيها بدايات النظام العميق الذي تشكلت بموجبه الرواية.

إننا أمام خمس تشكيلات عن الفواعل، وأمام خمسة أولاد،وأمام دائرة، ولنتذكر هنا أن رقم خمسة (في الأرقام المستخدمة في بلد الكاتبة المملكة العربية السعودية) يمثل شكل الدائرة (٥) تقريباً.

إننا هنا أمام مُحسِّن من نوع غريب يعتمد فيه الكاتب على الأعداد كفاعل خفي ضمن تكوين فواعله. ولنلاحظ كيف شهقت د.منال الطبيبة النفسية أمام الحلم: **(يا الله ... دائرة).**

ثم ستضيف بعد مسافة أخرى وهي تتكلم بعد تأطير الشخصية وسمية لها:-

"(1)**أعيد حكاية الحلم وحين أصل للدائرة تنطلق نفس الـ "يا الله" منها (2)ثم تقول: للدائرة شأن عظيم في كل الديانات.. في كل الأساطير... الدائرة حصن... الدائرة حرز (3) ببالي ارتسمت " دائرة السوء " الواردة في القرآن ، ثم بسرعة وجدتني على رملة أخوالي عند بيوتهم في النخل، النسوة منتثرات عليها في شكل**

دائرة منبعجة من أكثر من جهة ، إحداهن (لا أذكر الآن من هي) كانت تدفع عن نفسها تهمة من تهم مجالسهن التي تحط كل يوم على رأس جديد "[136].

إننا هنا أمام "وسمية" وهي تطرح أمام المروي لهم الحدث في لمقطع الأول ثم في المقطع الثاني رؤية الطبيبة منال للدائرة ثم في المقطع الثالث نجدنا امام رؤيتها هي وفهمها هي للدائرة كدائرة السوء الواردة في القرآن الكريم وتتكر مجالس القبيلة وهاجس الفضيحة، خاصة عندما نعرف أنها حاليا مطلقة وتعيش أزمة اجتماعية خاصة.

وبتجريد الحلم كمكون ذاتي نجد ما يلي:

أ) الحلم الأول في هذه الرواية وهو ما سبق نقله هنا.

ب) رؤية د.منال للحلم، وانتباهها لأشياء خاصة فيه كالدائرة، وسؤالها عن الأولاد الخمسة. إن الدائرة لدى د.منال، حرز وحصن وحماية وأمر ذي شأن.

ج) رؤية وسمية للدائرة بأنها دائرة السوء، وتذكرها لطبيعة المجالس النسائية في مضارب الأخوال قديماً حيث يجتمع النسوة في دائرة تكون إحداهن فيها موضع تهمة.

إننا ومن خلال المكونات السابقة نجد أمامنا الهاجس الأول في الرواية وهو هاجس الفضيحة الذي سيترابط لدينا فيما بعد ضمن العمل الروائي كهاجس مركزي ضمن هواجس وسمية. سنعتبر المكون الرابع ضمن بنية الحلم السابق كما يلي في فقرة د.

د) وهي نتاج مكون الحلم وعبارة عن مجموعة من الأنوية لأحداث تالية:-

1- هاجس الفضيحة لدى الشخصية.

2- الدائرة والرقم خمسة.

3- الثنائي الأم والولد.

ننطلق إذن مع الرواية ونتابع وسمية وهي تحكي لنا عن عاداتها محاولة من خلال ذلك وبسرعة وضعنا في سياق فضائها الشخصي الداخلي، وكذلك في

سياق العلاقة بينها وبين د.منال وكذلك وهي تضعنا في عمق ذاتها ونحن من خلال المعروض الذاتي (المضارع) ولفظة (عادة) التي تضعنا في سياق تواتر حصول ذلك.

الحلم الثاني:-

أ) وسمية تحكي عن حشرها نفسها بين صديقتين فغضبا منها.

"**وفي الحلم شاهدت نفسي أقطع كبدة نصفها مهترئ ونصفها مقروح**"[137].

ب) د.منال توافق على مفهوم وسمية للحلم. و تضعها في سياق العلاج المفترض.

ج) مفهوم وسمية للحلم الذي سبق طرحه مع الحلم وهو أنها تحاول إصلاح ذات البين بين صديقتين.

د) هذا الحلم في مجمله يشرح مفهوم الحلم لدى وسمية والعلاقة بين وسمية ود.منال ولا يقدم في الحقيقة ترابطاً واضحاً مع باقي الأحلام. وهو تأسيس للدخول في الحلم الثالث.

الحلم الثالث:-

الحلم الثالث يأتي عند تنفيذ وسمية لطلب د.منال منها بالعودة للحلم الثاني ومحاولة تطهير ذاتها منه.

"**أنا بعد أن عملت ما قلت لي يا دكتورة (لما سألت أهل الحلم عن الولد وأمه والوحش) نمت فحلمت أنني تلقيت خمس رسائل، فتحت واحدة فاكتشفت أني أخطأت فقد كانت تلك رقم (3) في الترتيب.....**"[138]

تفسير الدكتورة:

ترى الدكتورة انطلاقاً من مفهوم الحلول والتناسخ ما مفهومه أن وسمية

روحها مختطفة منذ خمس حيوات وما كلمة باكية التي رأتها تتردد إلا تعبير عن ذلك الحزن "**البكاء هنا حزن يا وسمية**" [139].

تفسير وسمية:

تفهم وسمية الحيوات الخمسة بشكل أقرب للزمن المحدد بخمسة سنوات، وإن كان ذلك لا يعلن لنا مباشرة. ولننظر هنا للمقطعين التاليين:

"**1) (أمعقول هو؟ أن السعيدة دوماً المتفائلة أبداً... الحزن مكتوب عليّ منذ خمسة أعمار؟!.**

2) قالت لي الساكنة في أقصاي: بلى.. لقد ظللت طول حزنين تبكين ومن يدري قد..." [140].

إننا من خلال المقطعين السابقين نجد الترميزين خمسة أعمار وتتحول من عمق وسمية (الساكنة في أقصاها) لحزنين بمعنى عامين. ولنتذكر هنا أن عامين هما عمر زواجها الذي طلقت بعده وخمس سنوات هي المدة التي بقتها بعد الطلاق.

كما سنجدنا طيلة المرحلة النصية التالية نتابع مناقشة وسمية لقضية أبيات مالك بن الريب و تلك الباكية التي يتحدث عنها، هنا وسمية الشخصية تحدثنا مناقشة للموضوع، هذا المقطع ليس من سياق الحلم الذي نحن بصدده ولكن نورده هنا لأهميتها في تفسير العلاقة الملتبسة بين وسمية الأنثى والأخر الذكر كما تتصوره التي سبق أن عبرت عليها بالعنوان كما رأينا:

"**لو الدكتورة سمعت الحلم الآن لرددت باستغراب : باكية ؟! فأجيب بتردد: يبدو أن لكلمة باكية هذه علاقةً ما ببيت مالك بن الريب :**

" **فمنهن أمٌ وابنتاها وخالة وباكية أخرى تهيج البواكيا** "

في الليل قالت الدكتورة: وماذا تعني " تهيج البواكي"؟ تبكي بحرقة فتزيد بكاهن كلما هدأن ؟

أردتُ أن أُضيف الكثير لشرحها المبسط للبيت ، لكني مدركةً أنه صحيح جداً ضحكتُ كما يليق بعنزة دايخة ، وأمّنتُ أن نعم .

حكيت لها أن القصيدة تستوقفني دائماً وأتساءل عن باكيتها مجهولة الهوية، تلك التي قالوا أنها زوجته ، وقالوا أخته ، بعضهم جزم أنها حبيبته، و آخرين أكدوا أنها بنته التي وجّه لها قصيدة أخرى..

– لكني يا دكتورة لا أحسبها أياً من هؤلاء ، إنها باكية أخرى لم يعرفوها ..

– فمن تكون إذاً ؟

ضحكتُ : ربما أنا .."[141]

إننا كما نرى هنا أمام قمة الترابط بين رؤية وسمية لبيت مالك بن الريب السابق والحلم وعنوان الرواية الذي سبق الحديث عنه.

كما أنّ بذرة الترابط كما نراها أو النواة بين هذا الحلم وباقي الأحلام هي في الرقم خمسة والرقم اثنين وعلاقة ذلك بالولد وأمه في الحلم السابق والخمسة أولاد. وعلاقة كل ذلك بروح وسمية (الموشومة بالحزن بشهادة الدكتورة والحلم).

وكما لاحظنا من خلال الأحلام الثلاثة السابقة أن هناك بنية للرؤية شبه قارة تتالى عبر الأحلام.

تتمثل فيما يلي:–

1) الحلم بكل حمولاته الواقعية والرمزية الذي سنرى فيما بعد أنه جزء من مجموعة أحلام تشكل البعد العميق للعلائق بين الشخصيات.

2) رؤية الدكتورة منال للحلم التي تنطلق غالباً من رؤية سيكولوجية خارج ميتافيزيقية مرصودة من خلال تأطير وسمية لها غالباً.

3) رؤية وسمية المتعارضة غالباً مع رؤية الدكتورة ولكن بطريقة غير مباشرة. وتتضح غالباً من خلال (لاوعي) الشخصية وسمية وهو يظهر على السطح.

4) أنوية مختلفة لأحداث وعقد أخرى تظهر لتشكل ترابطاً مع مناص الرواية الرئيسي والحلم الرئيسي الأول.

الحلم الرابع:-

"في غرفة أخواتي قرب الباب أقف. انظر للصالة. عينها الذئب غافية. مزيد من التحديق أمرن ناظري على اعتياد الظلمة. شقيقي الأصغر "سعود" خلفي في الغرفة يحادث ريماً لكني أراه اللحظة التالية آتياً من المطبخ!.

أريد أن أسأله كيف؟ فـ... يندثر الحلم.

بعيون عيون مواربة بكسل أعيد ترتيب صورة العالم من حولي وأنا للتو افترش بساط اليقظة متمتمة بلا وعي: "أهلاً يا مطير.. أهلاً يا مطير.. أهلاً يا مطير..."[142].

رؤية الطبيبة:-

تأتينا رؤية الطبيبة في هذا الحلم من خلال حوار يتم بين وسمية وصديقتها مها. فالدكتورة تؤكد أنه أحد الأولاد الخمسة وأن خروجه من المطبخ له دلالته فهو بذلك قد خرج من مطبخ روحها (وسمية).

رؤية وسمية: إننا عبر اللعبة السردية، ندرك موافقة وسمية على رؤية الطبيبة فقامت بنقلها لصديقتها ضمن حوارهما بدل أن تترك الطبيبة تقولها ذاتها.

مكونات الحلم

ظاهرياً أو عبر اللعبة الموهومة لاستخراج الأولاد يبدو هذا الحلم مركزياً. فالتماهي الحاصل هنا في عالم (الحلم):

مطير(الولد المحتجز في الحلم) – سعود اخ وسمية، يطرح عدة تساؤلات. كما

نجد التماهي وسمية وسعود. فوسمية تتمنى شيئاً من استقلالية سعود الواعية.

إننا كما سنرى مركز الدائرة الخماسية الأولى هو سعود. الشخصية المستقلة والذكية وغير الصادمة. التي تبدو انعكاس لشوق وسمية عبر عقلها الباطن لبلوغه وسنرى كيف يضيف الحلم الخامس المزيد من الترابط مع الحلم السابق.

الحلم الخامس:

" قبل مدة حلمتُ أني في سيارة مسرعة على طريق جبلي، كان الطريق على ضيقه مزدحماً بالجمال. أصدم الجمال واحداً بعد الآخر، كلما ناطحني واحد نطحته بجبين السيارة، وهي كما في ألعاب البلاي ستيشن تفرقع ثم تختفي. كنت خائفة قليلاً من النتائج (قليلاً فقط) قلت: بدلاً من أن أصدمها فلأجرب أن التفّ حولها وأكمل سيري، أقرر ذلك في اللحظة التي يظهر في منبت الطريق جمل أسود ضخم. أتفاداه فأسلم."[143]

تفسير الدكتورة:الدكتورة تتكلم لوحدها هنا، فتبشر وسمية بقرب حدوث تغيير في شخصيتها.

تفسير وسمية: غير مقتنعة بقرب حدوث تغيير فهي كلما تضع سعود المناور مكانها تجد الأحداث مختلفة وتؤكد قائلة:"**وأقتنع أن ثمار الحلم لم تنضج بعد.**"

النسق الكلي للحلم:-

يطرح الحلم مفهوم الحلم لدى وسمية والدكتورة عموماً كما يجسد حقيقة وسمية وطبيعتها الصدامية. إننا من خلال الخمسة أحلام الماضية أمام ما يلي:-

1) حلم وسمية بخمسة أولاد

2) الأولاد الخمسة داخل دائرة

3) الأزمة تخص الولد في الخامسة عشر وأمه

4) الرسائل خمسة.

5) زوجها الموشومة به تركته منذ خمس حيوات

6) دائرة الخمسة أحلام التي تحيط بوسمية المتماهية مع أخيها

نتائج مستوى أول:-

1) إن خمس في (5) تحيل إلى خمس سنوات. بدليل أنها قالت (لقد ظللت طول حزنين تبكين).

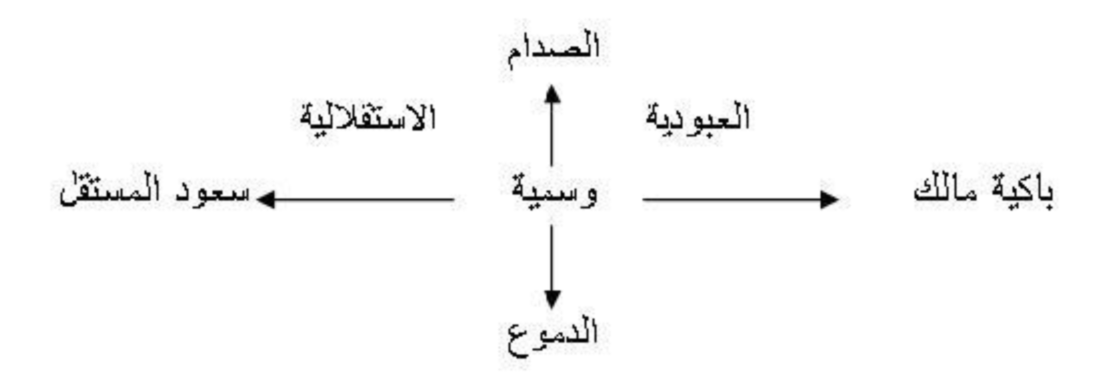
فالقضية المركزية كما نرى هي خمسة سنوات بعد الطلاق. وتتحول لدائرة (مع التذكير بأن الدارة تعني الرقم خمسة حسب الأرقام المستخدمة في بلد الكاتبة كما ان الدائرة هي دائرة السوء والغيبة والنميمة من المجتمع.

2) والخمسة الذي سجنوا بسبب اثنين هما الولد وأمه. بينها وبين عمر البطلة حيث أضاعت سنين مطلقة بسبب سنتين زواج.

3) إن هناك مستويين من التفاعل ولنتذكر أن الولد في الحلم الأول في الخامسة عشر أي تقريباً عمر سعود.

ولنتذكر هنا أن وسمية تطرح صورة الشخصية المستقلة والباكية في هذا المستوى وتطرح أزمتها الشخصية عبر ترميزات الأحلام.

وتطرح المزيد من بعدها الشخصي من خلال وسمية الباكية ووسمية المستقلة. بينما تمارس الطبيبة طرح رؤيتها المختلفة والمبنية غالباً على تفعيل بعض نظريات التنويم المغناطيسي والسيطرة اللاواعية. إن كل ذلك يقدم لنا عبر نظام هندسي منظم.



شكل(8-1) يوضح بنية الأحلام الخمسة الأولى

وعبر كل ذلك نجد التوق والنزوع لدى "وسمية" لتبديل الطبائع و القدرة على المواجهة وفي نفس الوقت تبقى تلك المكونات الأزلية التي تشمها التي تجعل منها تتمنى ذاته باكية لمالك ومن في حكمه، وهذا كله يرسم أمامنا مجتمع النص والبنية السوسيونصية التي ينتج فيها.

المجموعة الثانية

الحلم السادس: يقدم الحلم السادس على لسان صديقه وسمية مها حيث تقول في مونولوجها الداخلي ناقلة ما قالته وسمية:

"تذكر برهبة "غير متناسقة مع سيرتها" تلك اليد الضخمة التي لا تشبه يداً بشرية تعرفها، التي كأنما نزلت من السماء مفرجة وما بين أصابعها...

ولا تنسى أن تذكرني أنها نزلت في ليلة عصيبة، هلهلت فيها شباكاً أحاطها بها السيئون الموترون من عدالتها"[144].

رؤية الدكتورة:

"مها" صديقة "وسمية" هي التي تقوم هنا بنقل ما تفترض أن الدكتورة منال ستقوله إن "مها" تبدو متحفظة على قول الدكتورة وهي تقول (.. مستخرجة كلمات دكتورتها: من قال أن عصر المعجزات انتهى؟! تلك يد سماوية يا وسمية).

رؤية "وسيمة":إن رؤية "وسمية" مصادرة هنا بحكم تسلم "مها" للسرد بعد هذا الحلم.

مكونات الحلم:

إننا ونحن ننتقل للحلم السادس أو الحلم الأول في الجموعة الثانية حسب تقسيمنا سنجد ما يلي:-

1- نزول اليد في لحظة مركزية هي عند طلاقها.

2- اليد التي تتكون من خمسة أصابع.

3- يد سماوية مما يطرح "وسمية" كقديسة هنا.

الحلم السابع:

سنجد قبل الحلم ومن خلال حوار وسمية الداخلي حديث عن عالم الجن ثم تنتقل لتحكي لنا حلماً لأمها، إن وسمية بذلك تؤهل المروى لهم لتلقي قضايا الحلم التالي وهي العلاقة بين الجن والأنس وهي بذلك تمتلك اداة مميزة للتعبير الرمزي بواسطة الحلم عما تشاء من المسكوت عنه متلاعبة بذلك بضغط الرؤى الاجتماعية ضمن المجتمع الذي تعيشه، ولنتابع هذا الحلم على لسان الأم. وهي تحكي عن جارتهم المشهورة بأنها مسكونة وتحكي لهم كيف عندما باتت معها إن ما يحكى هو ما بين الحلم واللاحلم:

"... **جنيها انتظرنا بوجهه القط عند باب بيتها. دخلنا أحد الغرف بسرعة وأغلقنا الباب، مواؤه الزئير شلني من الرعب. فيما كانت المرأة نائمة أو تتظاهر بذلك**"[145].

رؤية الدكتورة:غير موجودة هنا.

رؤية وسمية:ترى وسمية أن أمها عندما رأت ما رأت كانت طفلة وقد يكون خيالها هو الذي ضخم القصة.ولنلاحظ هنا ما تقوله عن موضوع الجن:-

"**المعتم أكثر في الموضوع حديثهم عن المتاعب التي يسببها الجني لقرينه، كلامهم يلقي بظلال جنسية لا أعيها وأخجل أن أسأل عنها**"[146].

مكونات الحلم:

يأتي هذا الحلم ليطرح وبقوة طبيعة العلاقة المرادة بين الجن والإنس ويأتي ليطرح كيفية تلبس البعض به. ذلك أن باقي المجموعة تعتمد جداً على هذه الرؤية. وبربطه بالحلم السابق: مستوى قدسي لوسمية من خلال اليد. نجد فيه مستوى عميق تختلط فيه اللاوعي الظلال الجنسية لعلاقة الاقتران مع الجن مع خوفهم والرعب منهم.

الحلم الثامن:-

"**الثانية صباحاً أحمل وسادتي أدفع باب غرفة أمي مخلفة ورائي ابني وشيئاً لا أدري ما هو...**

لم أره، فقط أحسست به، أمي تسألني – وأنا أندس بقربها – عما بي فألهث وأصمت. لا أحاول التفسير. الخوف يعقل لساني والخجل من ضعفي يكبله أكثر، يجعلني – وأنا التي منذ ما لا أذكر من سنين لا أحاول حتى لمس أمي حين أحادثها – أنطوي في رحم ظلها المنعكس من نور مصباح الصالة.

هو يعوذ... أحسه، أخافه، أعوذ بالرحمن منه ولو كان جنياً. وهو لا يرتدع؛ يقترب، أنفاسه تعلو، تصطك بصدغي متسارعة، عالية. لا حارة ولا باردة، لكنها مرعبة.

محاولة الهرب مجدداً لن تفيد؛ فقبل فراري من غرفتي كنت قد حاولت كل شيء. غيرت موضع رأسي، قمت من السرير... فتحت عيني على اتساعها عليه يكون حلماً حين تتلبسني اليقظة الكاملة.

ينسلخ عني.. لكن جسده الذي لا أشك في ذكوريته رغم هوائية يدنو أكثر كل مرة، لا اللحاف الذي أشده على يقينه ولا تراتيلي... في الصباح أتعجب: أنا التي لم أحدد بعد إحساسي تجاه ذاك الذي لاصق جسده جسدي عامين كاملين أقع تحت اختبار جسد ذكوري مرعب هو الآخر"[147].

رؤية الدكتورة: لا تبدو متفقة مع وسمية في وجود عالم الجن على الرغم من طلبها منها دخول هذا العالم فهي ترد عن سؤالها عن عالم الجن هل هو جميل أم لا في الحلم التالي (**قد يكونون جناً وقد لا يكونون، لكنه رائع...**).

رؤية وسمية:-

إن هذا الحلم سيرتبط مع الحلم التالي له حيث سيأتي الجني في صورة الإبن، وبعده ستطرح تباين رؤيتها بين زمنين عن هذا الموضوع فهي تقول في زمن معين عن هذا العالم وعن صورة الوجوه التي تراها (أحسن لا ردها الله) ثم تعود بعد زمن لتقول (الآن أشك إن كان أحسن أم أسوأ).

مكونات الحلم:

1- لنلاحظ هنا ظهور الإبن كمحور ذكوري إنسي للأحلام.

2- العلاقة الجسدية بين الهوائي الجني والأنسية التي ستستمر في عرض الحلم التالي ظهور الإبن، إن الحلم بكامله هو سينمائية لمستوى العلاقة.

3- مستوى هذه العلاقة في حدود القدسي الذي يتمثل في الألفاظ المتناصة وبقوة مع القرآن. (أعوذ بالرحمن منه ولو كان جنياً).

4- العودة لرحم الأم رمزياً (انظري في رحم ظلها المنعكس من نور مصباح الصالة). وسنرى كيف تتداخل تلك النقاط الأربعة مع الحلم التالي، ولنؤكد هنا على مستويين للعلاقة:-

أ) مستوى قدسي من خلال التناص مع القرآن.

ب)مستوى جسدي من خلال الحالة نفسها مع تشابه العلاقة بينها والجني مع الزوج سابقاً.

الحلم التاسع

"**الليلة التالية نمت بعد أن رأيت وجوهاً جديدة. استيقظت بآخر الليل لأجد ابني (نادراً) يدنو من سريري. أطل أنحف فما هو، جسده ألين مما أعهد، يتمايل كشخصيات مسرح العرائس باسماً، مدلياً يديه أمامه.**

يمازحني ربما! لكن شيء فيه لم يرضى.

أغمضت عيني، ثم فتحتها، عدت ألتفت لسريره لأجده فيه بمنامة أخرى غير تلك التي كان عليها قبل قليل.

كان علي أن أفهم لحظتها أن "جنيي" اختار الليلة أن يظهر صغيراً في صورة ابني"[148].

رؤية الدكتورة

إن الرؤية التي تضعها الدكتورة للحلم هي نفسها المنطبقة مع الحلم السابق فهي تبدو غير موافقة بالكامل على وجود جن.وهي ترى عندما أخبرتها وسمية عن انسحاب الوجوه بأنها (انسحبت حين فقدت الإيمان بها). فهي بهذا الشكل مع الرؤية النمطية لعلم النفس لهذه المواضيع.

رؤية وسمية:لا تقتنع برؤية الدكتورة منال **(لأول مرة لا أقتنع بما تقوله).**

مكونات الحلم

نجد أمامنا هنا حضور الابن (نادر) كذكر مركزي ضمن أحلام المجموعة الثانية.

نجد في هذا الحلم نفس ما وجدناه سابقاً من مستوى العلاقة مع الجني والخلط بين الجني الهوائي والإنس الطيني.

إننا أمام نفس المكوّن السابق مع الفارق أن الجني الذي كان متماهياً مع الزوج في الحلم السابق يتماهى الآن مع الابن ويخرج في صورته. مما يرمز بوجود حالة ولادة لا واعية.

الحلم العاشر:

إننا هنا لسنا في حلم ولكننا في حكاية فيها ترميزات لها علاقة بالمستويات السابقة.

"**مع بزوغ الشمس تحت محل الذهب انتظر السيارة، قطة سوداء خرجت– من حيث لا أدري– تتمطى، لمحتني فتجنبتني.**

انتحت مكاناً قصياً ولبدت فيه.

قلت لها: لا تراعي ياجارة ليس سواء هنا، وأنا –بعدُ– أليفة.

مدت الشمس أذرعها الطويلة فسقطت إحداها على وجه السويربان المكفهر، زعق فجرت القطة بعيداً وجريت أنا نحوه"[149].

رؤية الدكتورة:–

لا توجد.

مكونات الحلم:

إن ما يجمع هذا المقطع مع الأحلام السابقة ليس طبيعة كحلم وإنما الرموز.

1) القطة السوداء كرمز للجن.

2) انتحت مكاناً قصياً.

النسق الكلي للمجموعة الثانية من الأحلام:

رؤية (6) وسمية تأتيها يد سماوية. (زمن الحلم عند الطلاق).

رؤية (7) وسمية تحكي قصة أمها . (زمن الحلم عند الماضي). إن هذا الحلم يمارس فعله من خلال علامة تحويل وهي إلقاء الجن والقرانة بظلال جنسية.

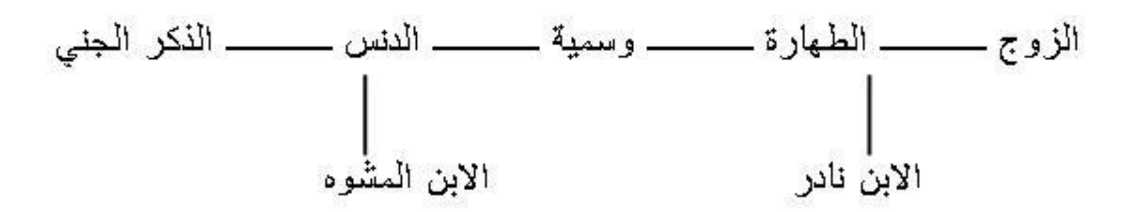
رؤية (8) التدنيس من خلال الجني (زمن الحلم بعد الطلاق).

رؤية (9) يتحول الجني كولد او إبن في إحالة لحالة الولادة

رؤية (10) رؤية قطة سوداء، وإحالة على قصة البتول ووضع المسيح.

إننا ومن خلال كل الأحلام السابقة نلحظ حركة الجن الذكر حول وسمية، ونلاحظ من خلال التناص مع قصة البتول الهاجس القدسي لذات وسمية الذي يختلط مع هاجس الدنس الذي يغطي روحها عبر العلاقة الموهومة مع الجن.

إن ظهور الإبن كذكر مركزي هنا بعد الحلم الثالث الذي يحكى من خلال الرمز يطرح هاجسين، الإبن نادر هنا كمركز للتفكير يتماهى مع سعود في المجموعة الأولى، كما أنّ ظهور الإبن المشوه (في الحلم) يمثل أشبه ما يكون بحالة الولادة له بعد العلاقة.كل الرؤى السابقة تتم في زمن تكون فيه الشخصية مستيقظة وبذلك



شكل (8-2) يوضح المكون المركزي للعلاقة في المجموعة الثانية من الأحلام

إن استخدام التناص مع قصة البتول يضعنا في مدى رغبة الشخصية في التماهي معها. فيما تهاجمها خلائق الوهم لوحدها لتخرق بدنسها طهارتها.

المجموعة الثالثة

تدور دائرة الأحلام الخمسة التالية حول ماجد أكبر الأولاد.

الحلم الحادي عشر

"**صور مشوشة لسيارة، أخي ماجد فيها يقودها، ينزل منها، أدنو منه أحضنه.**

في الحلم أيضاً رأيت طفلاً صغيراً، حلم غريب لا مهم فيه سوى أن اللحظة الفاصلة بين النوم واليقظة كانت موشومة بإسم "مارق" هذه المرة لم أردده، لم أقرنه بكلمة أهلاً"[150].

رؤية الدكتورة: الدكتورة لا تحكي عن تحرر ماجد الموهوم من الدائرة. وإنما تحذر وسمية من خطورة ذلك على وسمية.

رؤية وسمية:وسمية ترى أن مارق هو ماجد، وتعلمنا أنها لا تحب أخيها، وتحكي لنا عن داء مراهقته، وأنه مراهق بلا قيم.

"كان الكلام يحرق شفتي فهاتفت الدكتورة: شكِّي وحش مسعور كلما قلَّمتُ مخالبه خريش روحي أكثر... كلما حصنته بالنوايا الحسنة صار أشرس. خوفي على الولد من نفسه يخالطه شيء كالكره له. إنسان لا تبدو القيم واضحة محددة له"[151].

ونتساءل نحن هنا لماذا كل هذا الكره، أو ما هو ذلك السر الخفي الذي جعل من ماجد يتماهى مع مارق وجعل من أخته تشك فيه شكّاً لا خلاص منه؟. ولماذا تخاف منه؟.

وما معنى أن القيم ليست واضحة محددة بباله.

إن الشخصية وسمية تطرح عبر كل ذلك أزمة خاصة بينها وبين ماجد. كما تطرح من زاوية أخرى طبيعة ماضيها المشابه لماجد الآن. كما تطرح أن ما يفعله ماجد هو ضغط لذاكرة الأجيال عليه.

" نواف يسألني عن خبز محمد شكري الحافي – الذي أرسله لي – إن كنت قرأته.

_أكملته أمس ، أتعرف ما فعلت بعده ؟ بكيت !

_ تبكين؟! لماذا ؟

قالها ضاحكاً ثم سكت فارداً مساحة أكبر للساني.

أحكي له عن ماجد أولاً، أقدّر أن هذه النقلة في الحديث ستفاجئه ، لكني هكذا

(أياً كان الظرف مؤلماً) حين أكون بحضرة من يعرف للكلمة قدرها لا أستطيع مقاومة إغراء حركة الكلام النشوى في رأسي وهو ينسرد حكايا .

نواف الذي يعرفني يسمع كله كلامي عن ماجد ويعرف أن سيفضي إلى محمد شكري ثم ينتهي حين لا يستطيع أن يتنبأ.

أحكي له عن مارق وعن الشقيق الغُصة ، أحكي له عن تتبعي المرضي لأدنى تحركاته ، مشاعري تجاهه التي لم أميزها.

-لا أدري يا نواف لم يؤرقني هكذا ؟

-ربما رأيتِ فيه شيئاً يشبهك . قالها نواف وصدمتني لأكثر من سبب ؛ فهي أول لفتة شيطانية في لسانه الطيب دائماً ، وصدمتني حين وضعتني بإزائي .."[152]

إننا نلحظ دخول الحوار الهاتفي مع نواف وتلميحه لوسمية عن مشابهتها لأخيها وتحكي هي عن ماجد: "**ومن عينيه يطل مراهق بلا قيم، أخافه فأهرب**". كما نرى أن ماجد يشبه محمد شكري.

مكونات الحلم:-

1) ماجد يساوي مارق الجني ولنتذكر هنا علاقة وسمية بالجن في المجموعة الثانية.

2) وسمية تكره ماجد عديم القيم وتشك فيه.

3) وسمية ترى ماجد مشابهاً لشكري.

4) وسمية ترى في نفسه قليل من ماجد وشكري وغريب كامو.

سندع الحلم ونذهب لباقي المجموعة من الأحلام.

الحلم الثاني عشر:

"أتلقى طروداً بريدية كثيرة، بعضها من صديقة لي.

أفتح أولها فأجد به ملابس لإبني...

.....

نعم وأكثرها جوارب.

عجيب! جوارب لماذا؟.. أعني ماذا تعني لك الجوارب؟..."[153].

فنجد هنا عبر المزيد من الحوار رؤية وسمية للجوارب :

"ضحكت الدكتورة و قالت : لكنها في الحلم ترسل لك ملابس !!

- نعم وأكثرها جوارب.

-عجيب ! جوارب لماذا ؟..أعني ماذا تعني لك الجوارب ؟

ضحكتُ رافعة جورباً في خيالي : ماذا يمكن أن يعني ؟!

الدكتورة التي شكت في فهمي استطردت : إن لها معنى عاماً ، لكني أريد أن أعرف إن كانت تعني لك شيئاً خاصاً ؟

-لا

سكتت الدكتورة وأنا أردت أن أساعد فذكرت أول شيء طرأ ببالي : أتدرين يا دكتورة..قبل أسبوع صار معي شيء غريب . و أنا أستعد للخروج من المدرسة ظهراً أخرجت جواربي السوداء لألبسها. في مقدمتها رأيت لطخة بيضاء . تذكرت أني حين خرجت مسرعة من البيت في الصباح خضت في بقعة ماء صغيرة خلَّفها مطر البارحة . يبدو أن البلل وصل الجوارب التي اندس وجهها بعد ذاك في رملة جيراننا فتشكلت هذه اللطخة التي ابيضّتْ بعد جفافها.

العجيب أني حين فردتها أسرت عيني للحظات .

أتأملها فتستحيل اللطخة البيضاء حمراء لها رائحة الدم الخانقة..صارت في يدي جوارب راسكولينكوف بعد أن تشبعت بدم ضحيته المرابية العجوز.ارتعت ، أخفيتها عن أنظار زميلاتي .

سكوت الدكتورة هذه المرة كان أشبه بكلمات بلعتها قبل أن تنطقها. أحسست بالحرج"[154]

رؤية الدكتورة: الدكتورة ترى في الجوارب الجديدة هبة من الله لـ"وسمية" وتقول إن الجوارب الملطخة بالدم لا يجب أن تكون لها.الدكتورة تحيل الموضوع صوب الإبن.

رؤية وسمية: تتحدث وسمية عن الجورب الملطخ بالبياض وتفسر ذلك، وتحكي عن تحولها للطخة حمراء. ثم تحكي عن جوارب القاتل.

ونحن هنا في صلب عمق العلاقة بين وسمية وأخيها التي تتناوبها أفعال لا أخلاقية مشينة من ماجد من خلال الجورب، كما تطرح موقف وسمية الراغبة من خلال جوارب القاتل وتطرح حقها في قتل ماجد أو التخلص منه، انطلاقاً من ما تعرفه عنه.

مكونات الحلم:

1) وسمية تتلقى سلة جوارب.

2) الجورب الأبيض مركزي في وعي وسمية ويمثل فيما يبدو ماجد.

3) الجورب الأحمر مركزي أيضاً ويمثل رغبات وسمية في قتل ماجد.

4) الدكتورة تبتعد عن القيمة المركزية وتركز على وسمية.

5) وسمية تتحدث عن حقها في القتل للدكتورة.

شكل (8-3) يبين طبيعة العلاقة ضمن الحلم السابق

الحلم الثالث عشر

وسمية تسرد حلماً قديماً تضعه هنا ليحقق المزيد من الانتظام وهذا أول الأحلام التي حكتها وسمية للدكتورة:

"**أنا في بيتنا القديم، باحثة أرضٌ خضراء. وفي يدي بذور كانت أمي قد أعطتنيها.**

تتبعتُ مجرى ماء يتدفق من ماسورة، وجدتها مسدودة ببقايا نباتات متعفنة، يندفع الماء فتنتفخ مشبهةً الأمعاء. كان منظرها مقززاً.

في الجهة الأخرى بعيداً عن المصب شاهدت شيئاً كدودة وردية اللون تطفو على السطح تخرج من عمقها أذرعاً ترتفع ثم تنحني لتعود للسطح، لونها وشكلها أخافني قليلاً.

تنبهت للبذور في يدي فتساءلت كيف أبذرها وأنا لا أميز أنواعها؟

بعداها قررت أن أودعها رحم الأرض وأوجل المعرفة حتى تنبت"[155].

تفسير الدكتورة للحلم:-

الدكتورة قالت إن الحلم قد لا يعني شيئاً. وقالت أن المجرى جانب في حياة (وسمية) فيه مقاومة للتطوير ويجب تنظيفه. وتطلب منها أن تتخيل أنها المجرى وتخرج ما تسده.

تفسير وسمية:-

لا يبدو تفسيراً واضحاً للحلم من قبل وسمية.

ولكن تساؤل أولي نطرحه هنا قبل أن نبدأ تحليل هذا الحلم ووضعها في السياق. لماذا حضر هذا الحلم الآن بعد حلم الأخ ماجد.

مكونات الحلم:-

1) البذور في يد وسمية.

2) الدودة وردية اللون التي تطفو خارجة من المصب.

3) وسمية تضع البذور في رحم الأرض.

4) كل هذه الأحداث تأتي بعد العلاقة الملتبسة مع ماجد والشك فيه وطرحه كشخصية بلا قيم.

5) إن كل ذلك يضعنا أمام الحلم ببذور لسفاح محرم.

الحلم الرابع عشر

وسمية تنتقل بأمر الطبيبة لتدخل عالم الحلم وتتخلص من الأشياء التي تغلق المجرى:

"**عدت لساحة بيتنا القديم، تتبعت الماء، دخلت مجرى(....)أزفر أقوى وأقوى، أتذكر تلك اللحظات توجيهات الممرضة لي وأنا ألد، أتتبعها واللفافة السوداء الثقيلة تدلدل أرجلها خارجي. حين خرجت كلها عاد الماء يجري صافياً بارداً. وخرجت إلى مصبه أتمتع بخريره رغم بقية إجهاد بي**"[156].

تفسير الدكتورة

لا يوجد تفسير سوى التفسير السابق للحلم الذي من خلاله وسمية انتقلت لعالم الحلم وقامت بتنظيف ما يسد المجرى الذي يمثل نفسها (حسب رؤية الدكتورة).

رؤية وسمية

لا تظهر وسمية موقفاً خاصاً من الحلم، تبدو بعد كل شيء مراهقة ماجد

حاضرة. إننا بعد الحلم سنستمع لقصة وسمية عن أخيها ماجد وهو يمارس الاعتداء على صبي صغير في مسجد. إن وسمية بهذه العودة تضعنا في قلب ما يعانيه ماجد. وما تعانيه هي منه.

إننا كما نرى أمام عملية ولادة عبر الحلم وبدل علقة السوء السابقة التي نبتت نتيجة للعلاقة الملتبسة نجد هنا وردة تُخرج من المجرى المغلق وبعد طقوس خاصة.

مفردات الحلم (إعادة صياغة)

1) وسمية فوق الماء حتى فوهة الأنبوبة.

2) وسمية تشعر بجريان الماء مضبوطاً على أنفاسها وتحس بالانسداد (فيه / في أنا).

3) وسمية في وحم ولادة موهوم.

4) وسمية تلد لفافة سوداء.

5) لنتذكر علاقة الولادة للفافة السوداء بالبذور التي تضعها في الحلم السابق في المجرى بالجورب الملطخ في الحلم (12)، ونربط كل ذلك بماجد / مارق، وبالقصة التالية للحلم التي فيها يمارس ماجد الاعتداء الجنسي على صبي في مسجد وفي سياق العلاقة التي بينه وبين وسمية.

إن كل ما سبق يضعنا أمام ما يلي عن المستويات السردية:-

مستوى عميق

وسمية: تحلم ببذور تنبتها ثم تحلم بنفسها تلد لفافة سوداء. مما يحيلنا أمام طرح عميق لشرخ ذاتها وشعورها بميولات أخيها الخاطئة بالتأكيد تتضح أكثر من خلال الجورب.

وسمية.. ترغب في تطهير أخيها المراهق من خلال قتله أو القضاء عليه مباشرة. وتتحول هذه الفكرة إلى رغبة في عدم رؤيته بعد حالة الولادة في الحلم الرابع.

مستوى سطحي:-

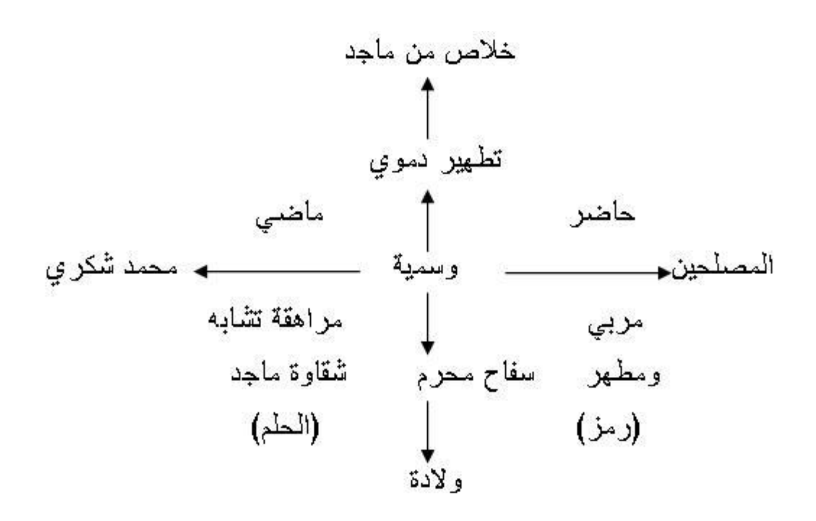
وسمية ترى في ماجد مراهقتها الماضية وتقارن بينها وبينه. ويستخدم النص لذلك الحوار مع ثوان عن شكري ومقارنة ماجد ووبه. وتذكرها لبعض شروح ماضيها.

وسمية ترغب في تربية ماجد وفي تقويمه وفي التخفيف من غلواء مراهقته.

ماضي ← وسمية → حاضر

مراهقة مربية ومطهرة

شكل (8-4) يبين بنية مبسطة للعلاقة بين وسمية وأخيها ماجد



شكل (8-5) يوضح طبيعة المكون الحكائي السابق بالكامل

ونلاحظ أن الحلم الخامس عشر لا يخص ماجد حيث إن قصة ماجد ستتطور أكثر ولن توقف هنا وسنجد أن الحلم رقم 20 هو الذي ينهي دائرة ماجد. فيما سننتقل من (15 – 19) إلى دائرة أخرى مركزها فيما يبدو الزوج.

آخر أحلام المجموعة الثالثة:

الحلم العشرون (من حيث ترتيبه النصي)، وهو يخص ماجد

"**أدخل غرفتي، أحاول أن أسترخي، أفكر في الموضوع كما هي توجيهاتها دائماً، وحين أغوص في تفاصيل وضع ماجد الجديد أحس أن صخرة ثقيلة تجثم على صدري شهيق، زفير.**

ثم أحاول بخيالي رفع الصخرة عن صدري.

ثقيلة هي جداً، وحين أرتفع يكون لحم صدري قد التصق بها، فتنزعه معها وهي متعمدة"[157].

إننا هنا أمام رؤية تغلق مجموعة أحلام. وتمثل استباقاً زمنياً لحدث كبير، فماجد سوف يذهب لأفغانستان ويُمسك هناك أسيراً. وبذلك يتحول من صخرة ترهق روح أخته وسمية لممزق لبعدها الداخلي من خلال مأساة أَسْرِهِ.

سنرى هنا كيف تنفتح المجموعة الرابعة من الأحلام على خطابات أخرى تحقق باستمرار حالة النوسان (الحركة الترددية) حول الحدود القصوى، حيث نجد الرسالة، المقالة، والحوار المنظمة حيث تستهلك من حيث المساحة النصية مساحة جيدة وهو حيث يبدأ الحلم الأخير من المجموعة الثالثة السابقة.

المجموعة الرابعة

تبدأ المجموعة الرابعة وتتمحور حول الزوج وهي من خلال الأحلام (15، 16، 17، 18، 19) ونلاحظ (أننا قبلها على المستوى النصي) في حوارات متبدلة بنظام من شخصيات تحيط "بوسمية" تعبر كلها عن تسبب الدكتورة منال في

كراهية وسمية للرجال ورفضها فكرة العودة لرجل و الزواج، مما يعطي الفرصة منطقيا لوسمية ان تناقش علاقتها بطبيبتها من جهة ومن جهة اخرى أهم أن تجد مدخلاً للتعبير عن موقفها من الرجل الذي هي موشومة به.

الحلم الخامس عشر

"**غرفة جلوس غريبة أدخلها، أتأمل طاولتها الخشبية المستلقية أمام الكنبة الوحيدة فيها، عليها عدد من الكؤوس المعدنية مصفوفة أمامي، وكأنه يجب أن أشرب في أحدها. لكنها كانت جميعاً متسخة.**

بناحية رأيت كأساً زجاجياً أصغر منها. قلت هذا كأسي القديم سأغسله وأشرب فيه مرة أخرى"[158].

رؤية الدكتورة:-

الدكتورة تقول لها أنت لا تريدين العودة إليه... أركلي المنطق جانياً وحديثهم بلغتهم.. العقل لا يُقبل من المرأة هنا. إننا نرى أن الطبيبة تراها غير راغبة في العودة له.

رؤية وسمية:-

تبدو "وسمية" هنا مستسيغة لحديث "مها" الحاثة لها على العودة له. ولكنها تستسلم أمامنا بالكامل للطبيبة وتنفذ كل توصياتها الدافعة لها في طريق الرفض.

مكونات الحلم:

وسمية بين البين، تستسيغ ذكرى العودة ولكنها تبتعد عنها. يبدو المحور في هذه المنطقة هو الزوج الموشومة روحها به.

الحلم 16:

هذا حلم غير مركزي ولكنه يشكل جزء من موقف وسمية. إنه ينهي رحلة من القلق عاشتها وسمية. إن وسمية وهي تحدث الطالبة وتحكي لها الحلم تنهاها وتنهي نفسها عن الانتحار

"**رجلان في الشارع، أنواره مسلّطة عليهما، بدا لي...... الدكتورة سألتني عن الرقم (28) ما يعني؟ قلت: ما أدري. ربما عمري فأنا للتو دخلت الثامنة والعشرين**"[159].

ثم تنتهي المحاورة بين وسمية والطالبة بممارسة الطالبة لدور الناصحة:

"**كانت الطالبة الصغيرة تتابع الحكاية باستمتاع ، وفي عينها استفهام عن مغزى جلوسي إليها حتى ذكرت " الانتحار " ، ارتعشت ، فتعمدت التغافل ، وأكملت : قلت لها : كثيراً يا دكتورة لكني كل مرة أتذكر أني لم أكتب بعدُ ما يحفظ اسمي .**

صمتت وخجلت من نفسي رغم أني أعرف أنها لن تؤنبني ، بعدها تساءلت : هل سيأتي اليوم الذي أبيع فيه البيت ؟

وأنا أطرح السؤال كنت أدخل الحالة مجدداً ، وتلتبس صورتي بصورة البنت ، فأظل أحدق في عينيها أنتظر إجابتها / إجابتي .

البنت لبست وجهي الوظيفي ، وظلت تحدثني عن الإيمان ، ووعيد الله سبحانه وتعالى لمن ينتحر ، وحين لمحت ربع ابتسامة على وجهي استأذنت لتغادر"[160] .

رؤية الدكتورة:

وسمية هنا تحكي تفسير الدكتورة للطالبة. نهي لتستخدمه لتطرح رؤيتها، الدكتورة فهمت رغبة وسمية في الانتحار.

رؤية وسمية:توافق الطبيبة وتستخدم رؤيتها لتوجه من خلالها ذاتها والتلميذة للإعراض عن فكرة الانتحار.

الحلم 17:-

"**قلت على فكرة يا دكتورة أنا في غيابك لعبت هذه المرة بأحد أحلامي. كنت حلمت بعدد من الكؤوس(....) الغريب يا دكتورة (هكذا أكملت وأنا أضحك) أني كلما وضعته على الطاولة اهتزت أحد قوائمها، كنت أضحك من خيالي هذا وأعيد التجربة فيحصل الشيء نفسه. الطاولة كأنما ترفض الكأس تريد إسقاطه كل مرة. ماذا يعني ذلك؟**"[161].

رؤية (د. منال): مباشرة تطرح الدكتورة رؤيتها في هذه القضية:

"**يعني أن هذا الزواج لن يتم !!**"

إن الطبيبة قوة مضادة ضد هذا الزواج. فيما الأهل على العكس كما قلنا. رؤية وسمية.. إن وسمية مستسلمة لتوجيه الدكتورة وللقدر على الرغم من تلميحات تظهرها من الحين للآخر.

ونلاحظ ما يلي عن الحلم:

ينضوي هذا الحلم ويتمحور مع بقية الأحلام ضمن نسق العلاقة بين وسمية والزوج الموشومة روحها به. إننا كما هي العادة دائماً في الحلم الثالث مع حالة تحول (سنلحظ التحول من خلال لغة المقال المضادة للزوج حيث بدل وسمية الباكية المحبة، سنجد وسمية المستقلة المناوئة. فبعد أن وضع المقال السابق عن مالك بن الريب الفرصة لوسمية ذات البعد الأقصى متماهية مع الفارس والبطل، ونجد هنا من خلال خطاب المقال، وسمية المناوئة للزوج، وسمية الكارهة.

سنتابع تحولات وسمية من خلال أهلها لمحور الكره، فبعد مقالتها التي كانت تكتبها موجهة للزوج و من خلال محور الكتابة سنعود لطاقة الكراهية، المضادة من حيث النظام لطاقة الحب السابقة، إن المؤشر عن حالة وسمية يأتي متقطعاً على لسان أختها ريم التي رأت أنها بدأت تتحامل عليه.

تمارين الكراهية: المحور الثاني من محاور العلاقة مع الزوج هي الكراهية. إننا من خلال محور الكراهية ومونولوج وسمية، سنكون في الأسباب الحقيقية لقضية الزواج.

محاكمة وهمية للزوج:

هنا نحن أمام حالة حكاية فانتازية، فمن خلال طرح تمارين الكراهية، تحقق (وسمية) للمروي لهم حضوراً خاصاً معها فتحيي محاكمة وهمية لشخص زوجها وتصرفاتها ويتحول تاريخ الثقافة الذكورية لقاضي، وتقرر هي أن تهزمها كلها.

إننا من خلال محور الكراهية نجد أنفسنا ننتقل لما يبدو سبباً منطقياً لأزمة الزواج. إن وسمية تعرض علينا من خلال المحاكمة التي تفتعلها أمامنا ما حدث لها وتبقى البذرة المركزية للحديث التالي هو ذلك التساؤل المركزي على لسان وسمية هو (أ أنا لست إمرأة ؟). سننتقل عبر ذات المونولوج لنجد أنفسنا في أزمة وسمية الجسدية التي مازالت شروحها مطروحة أمامنا حتى الآن.

"**بعد أن نذهب أعوذ لما كنت أفعله كلما اتسع الوقت ...**

....

أ أنا لست امرأة"[162].

الحلم الثامن عشر

"**الواحدة والنصف ليلاً استلقيت فيما يشبه استرخاء جزئياً.. حاولت أن أفعل كما أوصت الدكتورة... حاولت تتبع أثر أسطوري امتد بداخلي. شق كبير في الأرض تخرج منه أطراف أفاع ....**"[163].

عن وسمية ترى في الحلم بعد رحلة طويلة قلبها يستل وتوضع مكانه جوهرة.

رؤية د. منال

الدكتورة ترى في (وسمية) إصراراً على تحقيق وترى أنها ستصل إليه. وتتبهها للحلم قائلة لا تظني أن الجوهرة التي وضعت في صدرك ستعمل منذ الآن.

رؤية وسمية

لا تبدو وسمية هنا في حالة من الفهم لمعنى الحلم. يبدو واضحاً الهاجس المركزي لديها في فك أزمة الأولاد الذين رأتهم في الحلم الأول، وهو ما يبدو متماهياً مع وعيها الباطن الراغب في الحل. ولكن دون جدوى.

يبدو هذا الحلم حالة من حالات العودة للمجموعة الثانية من الأحلام. على مستوى الخطابات الأخرى ضمن نسق الرواية تعيش وسمية حكاية صراعها مع زوجها بعد بداية عملها.

في الوقت الذي كانت فيه الخطابات الأخرى السابقة (المقالة الأولى عن مالك بن الريب والمقاطع الصحفية المنشورة عن مفهوم الكتابة، تبدو منطوية تحت المحور الأولى حيث الشخصية "وسمية" بين الحالتين القصويين للشد.

فيما تأرجحت في المحور الرابع الذي يمثل العلاقة مع الزوج من خلال وسمية المحبة ووسمية الكارهة من خلال (الرسالة الموجهة لمهان التي تحكي فيها رمزيا عن مشاعرها، وتمارين الكرة التي قررت هي ذاتها ممارستها فيصبح المحور بهذا الشكل).

المحبة (رسالة) لمها

(مقال مالك بن الريب)———— وسمية ———المستقلة (مقالة الرافضة للزوج)

الكارهة (تمارين الكراهية)

شكل (8-6) يوضح طبيعة العلاقة بين وسمية وزوجها

وسط هذا الخليط نلحظ أننا نتحرك في المجموعة الأولى والرابعة من الأحلام.

فيما من خلال حلم الجوهرة (18) نحن نتحرك في المجموعة الثانية التي تتحرك فيه وسمية بين محورة القداسة والنجاسة.

إن هذا الحلم وهو يدعم البنية الداخلية للشخصية، يبدو كمقاومة مسبقة للتطور الحاصل فيما بعد في الأحداث.

الحلم التاسع عشر

يأتي هذا الحلم ليضع أمامنا الانعكاس الطبيعي لحالة الزواج. التي حصلت بين زوجها السابق وصديقتها مها. فبعد أن تمضي مع التطورات الحاصلة في شخصية ماجد وطرده من المدرسة، ولنتذكر أنه تم من خلال خطاب الرواية العادي الذي يحيلنا للمجموعة الثالثة من الأحلام. سنعود للمحور الرابع وهو ذلك الزوج الموشومة روحها به وخيانة الصديقة.

إن هذا الحلم كان في زمن الماضي عند الطلاق يحضر أمامنا هنا لينهي دائرة الخمسة أحلام الرابعة الخاصة بالزوج.

"**أسير على أرض زلقة، أعشابها الرطبة بدل أن تنعش أقدامي الحافية كانت ترعبها، الخضرة والماء تحتي تنبجسان عن ديدان لا حصر لها تنهش لحم رجليَّ. أركض فلا تطاردني؛ إذ كل أرض جديدة أسلمها قدمي تخرج من جوفها كل شرورها،. ديدان مسعور تريدني**"[164].

رؤية الدكتورة: تخرج وسمية الدكتورة من هذا الحلم، ذلك أن زمنه كان قبل زمن التعرف عليها، كما أن دلالته ومعانيه لديها واضحة، ولا تحتاج لتفسير.

رؤية وسمية: ترى وسمية أن الحلم كان قد جاء كنتيجة لانشغالها بماذا سيقول الناس عنها، كان ذلك في زمن الطلاق. وتستعيد الحلم القديم من خلال قولها:-

(الآن مع زواجه الجديد تعود الديدان نفسها تأكل أقدامي، وأتساءل ماذا يقول الناس الآن؟).

ونرى أن الحلم أتى هذا الحلم كحلم خامس كما قلنا سابقاً ليغلق مجموعة من الأحلام هي الرابعة تدور هذه حول الزوج. أني هو الذي يشم روحها.

الحلم العشرون

سبق أن صنفناه كإغلاق للمجموعة الثالثة، وتحدثنا عنه هناك.

المجموعة الأخيرة

الحلم الواحد والعشرون

هذا الحلم مدخل لمجموعة أحلام جديدة لا تدور حول محور ثابتة محدد، هذا الحلم مدخل للعلاقة بين الشخصية وصديقها ثوان، التي ستشكل جزء مهماً من لحمة الرواية وتتأسس من خلال المكالمات الهاتفية:

"**نواف يتصل ويسألني: أينك؟ أريد أن أخبره أني في أبها، أني كنت أنتظر.. فقط، الفرصة المناسبة لمها تفته، لكن الخط ينقطع**"[165].

رؤية الدكتورة

تتساءل عن نوع العلاقة بينها وبين نواف.

رؤية وسمية

يأتي الحلم كانعكاس لذاتها (الحلم العجيب يطل في الوقت الذي أتمنى فيه لو طيفاً في حلم أزور نوافاً، أقول له: أينك؟).

إننا ومن خلال الحوارات الهاتفية سنترك خطاب الحلم، لنجد تلك العلاقة تتجسد أمامنا ثم بعد زمن من التطور تنتهي بالخسارة.

بعد اكتشاف وسمية لحقيقة نواف الذي كان يحدثها على الهاتف من خلال لغة المقال الذي تكتبه تهاجمه وتهاجم في الوقت نفسه البنية التي ينتمي لها كمثقف يستغل العلاقات لكي يظهر في لحظات خاصة شبقه المندس.

تطرح هذه العلاقة العابرة بين وسمية ونواف طبيعة العلاقات القائمة ضمن المجتمع العربي التي على الرغم من ظاهرها البريء إلا إن ظلال الجسد دائما ما تكون حاضرة بشكل ما، هنا وسمية تعبر عن مجتمع متكامل وتطرح من خلال احدث موقفها منه عبر المقال الذي كتبته.

الحلم الثاني والعشرون

هذا حلم يأتي مباشرة بعد كل ما حدث، وسمية تبحث عن ذاتها الطفلة، تبحث عن وسمية المختفية والضائعة.

"**في الليلة التي سبقت مجيئنا للرياض كنت أرتب أوراقاً قديمة، بينها..... كانت تلك وسمية القديمة المطمورة تحت أنقاض الروح، أريد أن أخرجها يا دكتورة**"[166].

رؤية الدكتورة

الدكتورة منال في حجرة العلاج النفسي، تحضر لوسمية، وسمية الضائعة البريئة، إننا امام نوع من التطهير ولكنه ليس بالولادة الموهومة كما في حالة العلاقة الملتبسة مع الأخ ماجد ولكن من خلال جلسات الطب النفسي والعودة للذات أي أنها تؤمن برؤية وسمية في حلمها وتتابعها.

رؤية وسمية

وسمية تبحث عن ذاتها الطفلة ومن خلال جلسة التحليل النفسي تستعيدها.

الحلم الثالث والعشرون

"**متذكرةً الحلم القصير الغريب ، أسجله حتى لا أنساه " لوحة فيها رجل له شعر أحمر " ثم أضع الرجل الأحمر في حقيبتي بانتظار لقاء الدكتورة في الليل .**

هي قالت أني سأرى حلماً مهماً ، وأود لو أتصل بها الآن لأسألها إن كان هذا هو المطلوب أو أعود للنوم لأجلب واحداً أفضل"[167].

الحلم غير واضح الدلالة حاليا ولكننه سيكون واضحا إذا وضعنا صورة اللون وعلاقته بالموت كما في الأحلام السابقة وعلاقة كل ذلك بما سيستجد من قصة

ماجد المسافر لأفغانستان للجهاد. كما يبدو في هذا تلميح لموقف خاص من الفكر الجهادي الذي يعد من الركائز الفكرية لبنية المجتمع السعودي.

كما نجد حشرا غريبا لهذه الحكاية و لما يحتمل أن يكون من تفسيرها بحسب ما قد يتضح من موضعها من قسوة شديدة على الشخصية **والكاتبة** خلفها فنتركه ولكن ننبه إلى توقفنا عنده وانتباهنا له ليقرأه كل منّا حسب رؤيته وخلفيته وقدرته على الإسقاط:

" كانت زميلة لي تحدثني يوماً عن أخطاء طالباتها الطريفة في الاختبارات (كانت معلمة تاريخ) قالت لي أنها درست الصغيرات سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم ، فروت لهن من صفاته أنه أبيض مشرب بحمرة ، قالت أن إحداهن في الاختبار التالي كتبت أنه أبيض وشواربه حُمرٌ .

هذه هي ، فقد نمت وعلاقتك بأمك ببالك ، فجاء الحلم ليقول أن هذه العلاقة فيها لبس ، سوء فهم أو سوء إفهام أو سوء تعبير"[168].

الحلم الرابع والعشرون

تحلم وسمية بحضور طبيبتها بفتيات يضربنها ثم تحضر مها لتنقذها. يبدو هذا الحلم أقرب للعلاجي من خلال حضور الطبيبة.

"- استرخي ثم عودي للخلف ..سيري رجوعاً لبيتكم القديم ..بحثاً عن البداية..بحثاً عن الأساس(....)من وراء أحد الجدران تبزغ أمي يسبقها صغير ما أذكر شكله يشير لي بسبابته " ها هي "أفرح بمرآها ..استمد منها قوة ..تكاد ترجح كفتي بعد أن مرغت البنتان وجهي في الرمل ..تشدني بيدي لتبعدني فأفهم أنها لن تنتصر لي ، لا أطاوعها ..تحاول مرة أخرى ثم تشدني بشعري .

البنتان تبتعدان .. تتفرجان..يستمر غضبي فأصرخ ..أتفلّت..تضربني أمامهما وأمام كل المتفرجين ، تضحكان ، ويستمر ضحكهما في أذني حتى نصل المنزل ، ويظل يخمش أذني في فراشي حتى أنام .

أنهض مثقلة بوجع الضرب ووجع السخرية ، مثقلة بروح سوداء تكره أمي..

الدكتورة تمسح رأسي ، تضع يدها على صدري الذي تنتفض فيه عبرات طفلة : عليك أن تتطهري من هذا كله الآن .

– كيف ؟

تعيدني للمكان ، أعيش الحادثة كاملة حتى الضرب وآلامه ، رائحة الغبار في أنفي وهن يفركن وجهي في الأرض .. صوت أمي المتسائل : أين هي ؟

فرحتي ، ثم غضبي وهي تنتزعني من المكان دون أن تضربهن ، مقاومتي ، ألم رأسي وهي تشد ضفائري .

تتوتر عضلات وجهي ، أريد أن أصرخ ، فتشجعني الدكتورة ، أصرخ ، وأصرخ ، وحين يخفت صوتي قليلاً تضع منديلاً في يدي .

– بهذا المنديل الذي تقبضين عليه في يدك امسحي الشاشة التي عليها المشهد حتى تنظف تماماً .

يروعني الأحمر الكثير الذي يسيل من المنديل ، أعرف أنه كما قالت الدكتورة غضب ، أحاول ألا يجعلني منظره أفقد استرخائي ،ويأتي صوتها سنداً :تحت أقدامك الآن أرضٌ مروية بالماء وخصبة . هل تحسين برودتها في رجليك ؟

أومئ برأسي فتكمل : احفري حفرة صغيرة ، وادفني المنديل فيها ، ثم امضي"[169] .

كما يبدو مفهوماً واضحاً للون الأحمر بمعنى الغضب. وبالعودة للحلم السابق والسؤال عن ماجد المختفي قبله، يبدو من خلال هذا الحلم الذي يسبقه معنى من معاني الغضب الذي يصيب الأمة كلها. والدم الذي سيسيل.

المذكرة:

تحكي وسمية عبر المذكورة التي أسمتها نسخ احتياطي للذاكرة، تحكى حكاية زواجي من بدايته حتى الطلاق. وقد قسمت لثلاثة عشر قسماً في إيماء للعنة الزواج. وعبر خطاب وسمية تبدو حقيقة مشاكلها الزوجية. وهنا سيتم توظيفها في إعادة النظر للام التي تعد نموذجا للأنثى المضطهدة كما تراها وسمية .

الحلم الخامس والعشرون

هنا نحن مع حلم متكرر لوسمية حيث ترى نفسها في البداية تسعى للتدخين ثم في نهاية العمل الأحلام الأخيرة تمتلك سيجارة كاملة:

"**في الصباح يعود الحلم القديم، لا اعرف منذ متى كانت زيارته الأولى لي، أحياناً أحسه أزليا، كانت السيجارة بطلته الدائمة، كل فترة تطل من مشهد يعاد أنتاجه مئات المرات....**

.....

قالت لي يومها: الحلم الذي يتكرر رسالة مهمة"[170].

إن الحلم السابق بالسيجارة يجرنا للتدخين و للرغبة المكبوتة لدى وسمية، الدكتور هنا تتوقف عند لحظة معينة خوفا على التحولات التي قد تحصل على الشخصية وسمية.

مكونات المجموعة الخامسة، كما رأينا لا تدور حول ذكر واحد كما سبق، هنا نحن مع الحلم الأول في المجموعة الذي يخص زواج زوجها من صديقتها، ثم الحلم الثاني بالصديق الذي افسد العلاقة ثم الحلم الثالث باللون الحمر حيث تكتشف أن أخيها في الحرب أسير، ثم الحلم الرابع عن علاقتها بذاتها وأمها وهي ترسم عدم رغبتها في التحول كامها مناقضة بنية مجتمعها.ثم في الحلم الأخير طقوس للتمرد كادت تخيف طبيبتها. عبر السيجارة والرغبة في الخروج.

الحلم السادس والعشرون (حلم الدكتورة منال)

هنا الدكتورة منال تحلم بوسمية في عيادتها تلبس ثوبها

"**ساطع كنبؤة، واضح كإشارات الفال السيئ، وسمية في عيادتي تحاول أرتداء معطفي.**

الغريب أنها متخفية منذ فترة، غيابها علامة أخرى سيئة، يجب أن أتصرف بسرعة."[171]

هنا الدكتور منال تمارس جلستها وطقوسها الخاصة للتخاطر لتستدعي حضور وسمية التي اتصلت بها وتريد أن تخرجها من عالم الحلم. تبدو الدكتورة منال خائفة من هول العمق المندس في ذات وسمية، تحدثها عن لاجدوى التغيير بالحلم وعن ضرورة العمل لتغيير الواقع وفي آخر النص تطرح توجعها من كثافة اللون البني الذي يسِمها.

أخيراً

كما رأينا انطلقنا مع هذا النص من خلال بنية الحلم باعتباره معبر هام للوعي العميق للشخصية، ومادة لكل مكونات بنيته الخفية التي تمكننا بهذا الشكل كل منا على حِده من إسقاط هذا على البنية السوسينصية الضاغطة في كل الاتجاهات والبنى الثقافية وغيرها.

ووجدنا أمامنا –من وجهة نظر خاصة– رؤية أنثى حجازية من مجتمع يعيش لحظات تحول اجتماعي وثقافي وسياسي وفي زمن أصبحت فيه هذه الدولة بحكم الأحداث العالمية مركزا للضغط الخارجي وللمطالبة الداخلية وكل الضاغطين ينطلقون من رؤى تختلف وتتعدد ولكنها تنطلق من الرغبة في التغيير.

إذن نحن أمام أنثى تحكي قصتها العميقة جداً عبر الحلم، والمقال والمذكرة والهاتف النقال. ومن خلال نظام الأحلام الذي يبدو واضحا انه أرهق الكاتبة لإنجازه، قدمت كل ما تريد أن تقوله بعيد عن الإسفاف الذي وقعت فيه الكثير من الكاتبات الشابات السعوديات التي وقعن تحت وطأة الدعوة للتغيير دون وعي واللاتي كثيرا منهن جئن للرواية ولا يدركن معناها ولا مكوناتها. ولكن الإيديولوجيات الكبرى هي التي تحقق لهن إنجازهن.

هنا نحن مع نص فيه الكثير ليقال، فيه الأنثى المتمردة والواعية في الوقت نفسه بأزلية العلاقة بينها وبين الرجل. هنا مع علياء الصديقة وماجد الشاب الذي يعيش قلق المرحلة وتلظى بنارها مع الوالد النمطي والدكتورة علياء الدخيلة والمهووسة بالتخاطر مع الرفيقة والصديقة الخائنة مها ومع الإبن الرمز

نادر والزوج الذي طالما عانت من ألمه وبكت لعد وعيه بكينونتها. ونواف المثقف الصديق والعادي في آخر الأمر نحن بذلك أمام مجتمع كامل ولحظة خاصة ضمن تحولات كبرى أخذت فيها الكاتبة زاوية خاصة وعبرت عن رؤيتها بمباشرة وكان لها أن تكسر هذه المباشرة بإحضار الحلم والرمز والطبيبة منال ورؤى الأخرين التي كانت تظهر من الحين للأخر، لترسم تفاعل كائنات الموشومة به.

[1] محمد مفتاح / المفاهيم معالم/ ص:16

[2] جوليا كريستيفا / علم النص/ت. فريد الزاهي/ دار توبقال للنشر / ص13.

[3] سعيد يقطين /انفتاح النص الروائي

[4] سعيد يقطين / الرواية والتراث السردي

[5] سعيد يقطين/الكلام والخبر/ المركز الثقافي العربي/ط:1/1997.م

[6] سعيد يقطين /قال الراوي.

[7] سعيد يقطين/أنفتاح النص الروائي/ ص:133

[8] سعيد يقطين/أنفتاح النص الروائي/ ص:133

[9] سعيد يقطين/أنفتاح النص الروائي/ ص:141

[10] حسن قاسم الساعدي/ رقصة الطائر المذبوح/دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط،1/2002.م

/[11] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:5

[12] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:9

[13] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:15

[14] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:20

[15] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:21

[16] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:22

[17] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:24

[18] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:24

[19] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:24

[20] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:29

[21] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:28

[22] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:29

[23] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:29

[24] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:30

[25] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:39

[26] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:20

[27] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:73

[28] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:76

[29] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:98

[30] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:101

[31] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:122

[32] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:125

[33] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:146

[34] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:130

[35] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:127

[36] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:129

[37] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:157

[38] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:193

[39] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:195

[40] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:200

[41] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:219

[42] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:244

[43] عبدالله علي الغزال/التابوت/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط،2004/1.م

[44] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:62

[45] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:78

[46] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:80

[47] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:81

[48] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:225

[49] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:99

[50] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:103

[51] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:103

[52] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:121

[53] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:183,184

[54] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:78

[55] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:78

[56] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:63

[57] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:138

58 عبالله الغزال/ التابوت/ ص:153

59 عبالله الغزال/ التابوت/ ص:162

[60] عبالله الغزال/ التابوت ص،167

[61] عبالله الغزال/ التابوت ص،159-160

[62] عبالله الغزال/ التابوت ص،177

63 عبالله الغزال/ التابوت/ ص:230

[64] عبالله الغزال/ التابوت/ ص:244

65 عبالله الغزال/ التابوت ص.245/244

66 عبالله الغزال/ التابوت/ ص:268

[67] أحمد قرني محمد/آخر سلالة عائلة البحّار/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط،2005/1.م

[68] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:5

[69] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:65

[70] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:67

[71] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:105

[72] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:108

[73] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:126

[74] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:8

[75] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:7

[76] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:11

[77] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:12

[78] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:13

[79] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:111

[80] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:107

[81] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:116

[82] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:119

[83] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:10

[84] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:75

[85] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:75

[86] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:

[87] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:

[88] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:45

[89] إن ما يجعلنا نضم هذه المقاطع بجانب الميتانص (وليس التناص) هو ما تم من تنميط لتلك الشخصيات بحكم ربطها بمديحة وفريدة، أي إن تلك الشخصيات قد حضرت مقولبة ضمن قالب محدد

[90] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:70

[91] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:16

[92] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:29

[93] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:62

[94] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:8

[95] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:124

[96] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:124

[97] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:88

[98] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:97

[99] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:88

[100] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:97

[101] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:97

[102] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:96

[103] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:110

[104] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:110

[105] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:97

[106] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:102

[107] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة سيد البحّار/ص:92

[108] محمد بن سيف الرحبي/ رحلة أبوزيد العماني/دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:200/1.م

[109] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى/دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:2006/1.م

[110] محمد بن سيف الرحبي/ رحلة أبوزيد العماني/ص:27

[111] محمد بن سيف الرحبي/ رحلة أبوزيد العماني/ص:104

[112] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى/دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:2006/1.م

[113] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:9

[114] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:12

[115] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:14

[116] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:15

[117] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:29

[118] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:37

[119] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:37

[120] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:72

[121] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:72

[122] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:7

[123] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:27

[124] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:30

[125] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:39

[126] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:41

[127] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:43

[128] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:54-55

[129] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:56-57

[130] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:61

[131] فاطمة السويدي/أوجه المرايا الأخرى /ص:72

[132] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:2004/1.م

[133] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:5

[134] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:5

[135] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:5

[136] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:7

[137] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:9

[138] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:11

[139] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به"/ص:12

[140] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:13

[141] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:11-12
[142] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:20
[143] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:24
[144] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:28
[145] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص: 34
[146] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:34
[147] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:36
[148] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:36-37
[149] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:39
[150] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:43
[151] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:48
[152] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:50
[153] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:52
[154] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:52-54
[155] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:57
[156] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:58
[157] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:119-120
[158] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:65
[159] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:78-79
[160] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:79-80
[161] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:85
[162] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/95
[163] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:106
[164] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:117
[165] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:122
[166] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:168
[167] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:173
[168] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:174-175
[169] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:177-179
[170] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:222
[171] أمل الفاران الدوسري/روحها الموشومة به/ص:234

القسم الثالث : سرديات الحكاية

مدخل نظري

- الفصل التاسع: بنية الحكاية في رواية رقصة الطائر المذبوح.
- الفصل العاشر: بنية الحكاية في رواية التابوت.
- الفصل الحادي عشر: بنية الحكاية في رواية وجهان لجثة واحدة.

مدخل نظري عن سرديات الحكاية

يتشابه المستوى العميق في السيميائيات السردية ومستوى الحكاية في السرديات بأنهما المستويان الأكثر تجريدا على الرغم من انه ضمن سرديات الحكاية التي نعتقد أننا نؤسس لها تغيب أي تنظيرات سابقة توضح مدى وحدود ما يجب ان نشتغل عليه.كما أننا عندما نأخذ مكونات مستوى الحكاية لدى السرديات ونضعه في السيميائيات السردية، فإننا سنجد أنها تشتغل ضمن مستوى التخطيب حيث يتم لإبراز الممثلين(الشخصيات بمفهوم السرديات) والتزمين (خلق زمن خطاب بمفهوم السرديات) والتفضيء وهو يحدث على مستوى الخطاب لدى السيميائية.

وبالعودة لكافة الاشتغالات السيميائية التي قابلتنا وأنا أتحدث هنا عن الاشتغال وليس عن التنظير (سواء بن مالك في تحليله لصحن سميحة خريص في علامات عدد26، أو بنكراد في تحليلاته التي تتضمنها كتبه أو صاحبا معجم السيموطيقا التي توجد ترجمة خزندار لهما في موقع، أو احمد التهامي في تحليله المنشور بمجلة فضاءات) سنجد أن كل هذه الاشتغالات تتحقق على مستوى الخطاب ثم يحدث من الخطاب الانتقال للبحث عن البنية السردية ثم منها البحث عن المعادلة للعميقة التي تلخص الاشتغال من خلال نموذج رياضي، أو رؤية تجريدية.

أي إن المدخل الذي لا غنى عنه عند الاشتغال هو المادة السردية الخطابية في صورة وعي بمكونات مختلفة عن مكونات الخطاب، بحثا عن البنية السردية والبرنامج السردي.

هنا نحن سنسعى من خلال الانطلاق من مستوى الخطاب للبحث عن مكونات الحكاية وسيكون المحاور الرئيسي للفعل هنا هي الحدث، الشخصية، الزمان، المكان.

وسنحاول من خلال مفاهيم المربع السيميائي (التي سبق أن وظفناها ضمن مستوى النص في العلاقات التي تتحقق ضمن المناصات والميتانصية) سنسعى هنا من خلال مفهوم العلاقة ذلك للبحث عن البنى العميقة للحكاية سواء تلك التي تخص الشخصيات أو الأحداث أو الأزمنة أو الأمكنة.

سنحاول أن نشتغل داخل الخطاب بحثاً عن تلك الترسيمة الداخلية العميقة التي تأسست داخل الحكاية الأولى والمكونة من –حدث، شخصية، زمان، مكان – من خلال النسق الكتابي و من خلال حركة السرد التي اختارها الكاتب وأسس من خلالها عمله السردي، وسيكون عملنا غالباً منقسما لقسمين مهمين:

1) البحث الذائب والمستمر عن المفاصل المهمة داخل النص السردي التي تشكل علامة دالة على نسق وطبيعة الترابطات والعلائق المتحققة داخل النص السردي مع كل مكون من تلك المكونات الأربعة السابقة الذكر وتلك المفاصل قد تكون في صورة مجموعة أحداث محددة أو رؤى حول قضايا خلافية أو نوع من أنواع الحدث يتكرر بإيقاع محدد أو طريقة منتظمة أو غير ذلك من العلامات الدالة على النسق التركيبي لمكونات الحكاية الأولى للنص السردي .

2) : متابعة المفاصل سابقة الذكر في تتابعها والبحث عن البنية الداخلية لكل من مكونات الحكاية سابقة الذكر. ثم من خلال ذلك متابعة كل ما يأتي :

أ) بنية الحدث المتحقق وطبيعة تكوينه .

ب)نسق العلائق بين الشخصيات وطبيعة تكوينها ومدى حدود انفصالها واتصالها في تضادها وتعاضدها .

ج) علاقة الفضاء المكاني والزماني بالحدث والشخصيات، ودورهما في تأسيس بنية للحدث والشخصيات بل والبنية العميقة لتتالي ظهورهما على مسرح الخطاب السردي .

ولقد وجدنا من خلال الخُلاصات التي استنتجناها من خلال بحوث لنا[1] أن البنية التي تتأسس تكون أحياناً على مستوى الحدث المركزي وهو الجزاء كما في رواية نزيف الحجر[2] ل"إبراهيم الكوني" ، حيث ينتظم الحدث ضمن تكوين بنيوي خاص وعبر الحدث بحثنا عن الشخصيات وعن الزمان والمكان. بينما نجد في رواية أخرى هي ثلاثية "أحمد الفقيه"[3] ترابطا بين الشخصية والأحداث المركزية التي تحدث لها مع شخصيات أخرى وتبدلات المكان وعلاقة ذلك بالأحداث الكبرى في الرواية، وكذلك بعملية الربط بين الشخصيات ومكونات الفضاء المكاني الطبيعية.

هنا في سرديات الحكاية ومع غياب أي تنظير نعتقد انه يفيدنا سنحاول أن نستفيد من اشتغالين كما أسلفنا وسيكون ذلك من خلال البنية العميقة السيميائية ومفاهيمها ولكن مع تطبيقها بين كل عنصر من عناصر الحكاية الأربعة وفي الوقت نفسه مع وضع هذه العناصر في مواجهة بعضها البعض للكشف عن الخفي من بنى النص التي نسميها هنا بنية ونحن نبحث عن جمالية بناءها وليس عن مضامين تركيبها أو دلالاتها إذ ذلك يخرج من صميم اشتغالنا الذي يتحرك من السرديات ولكن ضمن هاجس جمالي . كما أنه بالبحث ضمن نوع الرواية سنجد بعض الروايات فيها بنية داخلية للحدث مع وجود بنية شخصيات ثنائية نمطية فقط وهي بهذا تقترب من السير الشعبية، والبعض الأخر نجد البنية من خلال الشخصيات المتقابلة والمتضادة والمتعددة كما والبعض الأخر من خلال تداخل أو ترابط الحدث مع المكان والزمان والشخصيات بشكل إيقاعي، و كل هذه الترابطات على مستوى القصة ستصبح مادة لفعل غير مباشر تمكن الكاتب وراويه من خلق المادة الخطابية وطرح البعد الدلالي والقيم الأيديولوجية عبر هذه اللعبة البنيوية.

الفصل التاسع

بنية الحكاية في رواية رقصة الطائر المذبوح

لحسن قاسم الساعدي

مدخل

تمثل رواية رقصة الطائر المذبوح رواية الشخصية الفردية، هذه الشخصية التي تمارس تشكيل العالم، وإعادة صياغته حسب رؤيتها الخاصة، وعلى عكس رواية التابوت التي تميزت بوجود ثلاثة أصوات متكاملة وصوت رابع خفي، فإن الرؤية في رقصة الطائر المذبوح تتم من شخصية فردية ولكنها بدل التورط في رؤية فردية، كان العالم الرمزي الخفي وطاقة التفاعل النصي وقوى المجاز المختلفة أداة الروائي ليرسم هذا العالم المعقد، وبقدر ما كان السرد في رقصة الطائر المذبوح بعيد الغور ورمزياً في أغلب حالاته بقدر ما كان واقعياً، يتعاطى مع مجتمع واقعي ذي خصوصية متميزة، فيرسم عبر ثقافته وعاداته وطقوسه إرادة شخصية فاعلة.

فالظاهر المجازي والرمزي إذن كان أداة للدخول أكثر لصياغة العالم الواقعي بطاقة التعبير المتميز بحيث يستطيع أن يعبر عن تلك العقد والآلام والأحزان التي تحبل بها ذات يونس الشخصية المركزية.

سيلحظ قارئ الرواية ملمح آخر هام من ملامحها وهو طبيعة نظام التساقط

الذي تؤسس منه الأحداث، والانصراف من الراوي عن توضيح الخلفيات بحيث نجد أنفسنا باستمرار أمام ما يظهر من تبدلات وتحولات على الشخصية المركزية أو على من يحيطون به، دون أن تذكر بشكل تقريري أو مباشر، فقِصّة موت الأب تأتينا مباشرة (باستثناء فعل المناص). كذلك قتل يونس للقطط، كذلك زواج أمه، كذلك حرب إيران وحرب الكويت وغيرها من الأحداث التي كانت كلها تقدم عن طريق الحدوث المباشر لها دون إعداد مسبق أو تنظيم مباشر.

وإذا كان جزء من بنية هذه الحكاية قد تم التعرض له ضمن مستوى النص سابقاً؛ فإننا هنا سنعاين المستوى الحكائي بكامله، سواء ذلك الذي تجلَّى عبر التفاعل النصي أو ما لم يتم الإفصاح عنه عبر ذلك، وسيكون اشتغالنا من خلال متابعة ما يجِدّ على ذات يونس (الشخصية المركزية) من أحداث عبر تبدلات الأزمنة والأمكنة المختلفة والأحداث، وسنتابع كيفية ارتباط بنية الحدث الظاهر مع بنية الحدث الخفي عبر نظام الترميز والتلاعب الذي تميزت به الرواية.

المحكي:

1) يونس يقتل القطط كانتقام لموت أبيه.

2) والد يونس من آل البيت ومتعلق بطقوس الشيعة.

3) يونس يقارن بين قتل الحسين وبين موت أبيه.

4) أم يونس تتزوج.

5) يونس يستعين برؤية أجداده للتخلص من سلطة زوج الأم.

6) النساء في الريف حيث أخوال يونس لا يسبون يونس بسبب أصله النبوي.

المحكي الأول

1) يونس يقتل القطط انتقاماً لقتل أبيه

على قارئ "رقصة الطائر المذبوح" أن يعاني الكثير قبل أن يصل لفهم حدود وأبعاد هذا المحكي فهناك محكي آخر غير مؤكد إلا لدى يونس، ينافس هذا المحكي ويصارعه وهو يظهر كتعبير عن إحباط يونس، وأحياناً كأسطرة لذاته، إذ تنعكس فيه التجربة فبدل أن تكون يده مباركة هي ملعونة.

المحكي المضاد

(يد يونس ملعونة منحوسة تسبب الموت لكل من يلمسها). إن هذا المحكي الذي لا يوجد ما يؤكده إلا يونس، تبدو الأحداث عكسه، بحيث يتوه القارئ بين المعنى الأول والثاني. اليد كانت منذ البداية هي المحور أو هي المادة التي انبنى عليها مدخل العمل كما رأينا.

"**عادة عندما أكون نائماً في الظلمة الحالكة، خلف باب موصد وستائر مسدلة، أمد يدي خارج الفراش بعيداً عني، وكأنها شيء زائد، نتوء غريب أو قطعة عديمة الفائدة**"[4].

إننا كما نرى أمام انتباه كامل لوضع اليد ضمن بداية الرواية، بحيث نشعر أن اليد تمثل أحد أهم مواضع صراع الرؤى في الرواية.

سيظهر لنا المزيد حول اليد وهي هنا تبدأ في التأسس كمصدر للعنة.

"**... لم تكن يدي مباركة أبداً كي تحيل الماء الزلال إلى خمرة صرف، أو تربت على الأزهار الجافة بين صفحات الكتب فتورق من جديد، بل كانت يدي نحسة وشريرة، تلبط مثل سمكة (جرية) فتعكر صفو الدنيا وتبطل الوضوء**"[5].

إننا كما نرى أمام المرحلة الثانية من مراحل أسطورة اليد. حيث في المرحلة الأولى تمّ التركيز على اليد بشكل عام، ثُمَّ في المرحلة الثانية تمَّ التركيز على لعنة اليد.

المرحلة الثالثة وهي الربط بين لعنة اليد وبين القطط وموتها.

"**لقد أدركت منذ اللحظة الأولى أن قططي الجميلة المدللة كانت تموت تباعاً**

دون سبب ظاهر، ولكن بصورة مأساوية تثير الشكوك بحيث لم يُجدِ (علقي الأخضر) المقدس الذي يطوق معصمي في إيقاف المجزرة، أو يغير ذلك المصير الأسود الذي ينتظر القطط المسكينة"[6].

إن صورة اليد الملعونة هنا بدأت تتأسس وستترافق هذه اليد مع فعل الدولة ورجالها في قتل أبيه. سنلحظ أن هذه القطط هي أداة السرد وهي مصدره، بها يتم تشخيص المجتمع السردي وهو يتأسس، كما سينصرف بها الراوي عن الموضوع الأكثر أهمية وهو قتل الأب. الذي سنجده أمامنا مباشرة دون مقدمات.

"**... وفي تلك الليلة التي جلبوا فيها أبي، كان بوسعي أن أرى صمت العيون الشاخصة الخائفة الحزينة على نحو مدهش حينما باغتت بأجمعها تحليق الملاك المرتبك. وضعه الرجال الملثمون في حجرة نومه، وقفوا...**"[7]

وهنا لنفهم رمزية خطاب هذه الرواية لنتابع موقف الشخصية (الطفل) يونس الذي يتحدث على مستويين، مستوى للمعنى ظاهري هو تصرفاته لمحاولة الدخول ورؤية أبيه في مواجهة سلبية الموجودين كلهم معه في محاولة الدخول. بينما هناك مستوى آخر للتعبير مضمر ولكن بإمكان القارئ الذي اكتسب كفاءة جيدة أن يدركه، حيث يتحول الخطاب ليكون معبراً عن ألم طفل قتل والده ولم يعينه أي شخص أو يتخذ معه موقفاً إيجابياً.

"**(1) وحينما وصلت الباب الدفين، ركلته بعنف ثم ركعت أسفله متلصصاً، وسبقتني الأجساد لتمنع إطلالتي الحرام...**

(2) لكن أحداً لم يستجب لثورتي وقلقي وشعوري بالخيانة...

(3) كان هناك بعض المتعاطفين الذي ينظرون إليّ بإشفاق...

(4) ولكنهم وقفوا مكتوفي الأيدي، مسلوبي الإرادة، مشلولين عن القيام بأية خطوة إيجابية سوى المراقبة العقيمة عن كثب"[8].

كما رأينا عبر المقطع السابق نحن في أزمة الفتى يونس الذي كان يحكي عن صعوبة دخوله للحجرة التي بها جسد أبيه المسجى، لتصبح عبر تحول الخطاب رسماً لصورة واقع الحال أثناء تلك الحادثة.

في رقم (1) تمّ رسم صورة الوضع وبدأ التحول في آخر (2) حيث ترسم لفظة (شعوري بالخيانة) واقع الحال، حيث البكاء ليس من أجل الدخول ولكن للشعور بالخيانة. ثم نجد الحديث عن وقوفهم مكتوفي الأيدي في (4).

إن هذه البنية الرمزية الخفية ساهمت كما سنرى في تشكيل غالب مادة الرواية. لقد كان ذلك الحدث هو الفاعل الرئيسي في تحول يونس من حال لآخر:

"**ومنذ ذلك الخدش، خرجت إلى الضوء عارياً وبلا زغب يمنع عني طعنات البرد وخشونة الأزقة وشعرت بالعفونة تلدغ بلعومي وانكسر شيء ما بداخلي...**

...

هكذا تحولت إلى قاتل قطط محترف، من الدرجة الأولى مع مرتبة الشرف..."[9].

إننا هنا أمام الواقعة الحقيقية وهي تسبب قتل الأب في تحول الشخصية إلى قاتل قطط. يتجاور هذا المعنى مع قيم رمزية عميقة أخرى سننبشها لنحصل على الأبعاد الخفية لما اندس في هذا الخطاب العميق.

الإنسان قط: لنتابع صورة الأم الغريبة وهي تبكي والدة القتيل:

"**... فطمعت لحظة في الارتماء نحوها هرباً من حيرتي وضياعي بين الغرباء، لكنها كانت ذاهلة عني بوجهها الذي مزقته الأظافر وعينيها اللتين تدوران بلا توقف، كان رأسها يتمايل على إيقاع أنين النسوة بشكل مستمر كأنها تناولت عشبة سحرية، منقطعة عما حواليها من أمواج البشر المتلاطم ومتعلقة بأخشاب التابوت، تموء... تموء... تموء**"[10]

إن صورة الأم السابقة قد رسمت كقطة نفس صورة القطط المسكينة التي تموء.

القط إنسان

لنتابع هنا صورة القطط كبشر، إن صورة قطط القرى البعيدة ترسم مرتبطة بصورة البشر حيث المكان:

"**عندما كنت أزور أجدادي في قراهم البعيدة المنسية خلف سكة قطار لا يتوقف، حيث البيوت الطينية الواطئة**"[11].

هنا في هذا الموضع سنجد صورة للقطط تتشابه فيها مع البشر:

"**حيث البيوت الطينية الواطئة والباحات المليئة بروث الحيوانات، هي المرتع المناسب للقطط الهجينة، ذات الأصل الرديء والسلالات المجهولة ذات الألوان الترابية متفاوتة القيمة، راكضة خلف سراب شهوات فاقع. كيف أقبض عليها لهذه الأسباب قاطبة**"[12].

إن صورة القطط السابقة التي خرجت من نفس المكان الذي خرجت من أمه، لم تختر زواجاً موفقاً يشبه زواج أمه من أبيه ذي النسل الشريف، إنها هنا تقتل لأنها وضيعة وهي بذلك تناقض صورة قتل الأب ذي الأصل الشريف.

لعنة اليد كما أسلفنا تدفع يونس لقتل القطط وتدفع الدولة لقتل الأب فهنا هو يحدثنا عن لعنة يده التي تسبب موت القطط لينتقل بنا للعنة اليد التي تسبب موت الأب:

"**(1)... بعد أن يروا وبائي متجسداً في هيئة إنسان، ويستنشقون مرغمين أنفاسي اللافحة، ويلمسون عفواً يدي النحسة... (2) لقد تعلقت مرة أيام الزحف الأولى بالعنق الطويلة المضمخة برائحة النارنج. مجرياً خشونة لحيته النبوية فوق نعومة وجهي... (3) كنت نائماً ولم أشعر بالعاصفة التي هزت جدران منزلنا ليلاً، ولا بالرجال الغرباء الذين أخذوه عنوة من الفراش**"[13].

إن المقاطع السابقة تجسد لنا لعنة يد يونس في مقابل أصل أبيه الشريف كما تجسد فعل ممارسة السلطة للقبض على أبيه. كما تجسد فعل لعنة اليد التي تسببت في موت الأب، فهنا يتعاضد يونس والدولة عبر دافع لعنة اليد، كما يتعاضد معها في فعل القتل الرمزي والعكسي للقطط. القطط ذات الأصل الوضيع التي تبدو كبشر في صورتها، كذلك أم يونس التي صورت كقطة، ويبقى سبب استهداف والد يونس بالقتل من السلطة ارتباطه بالإرث الشيعي بينما الذي ورط القطط في الموت هو سعيها وراء شهوتها كما رأينا. إن كل ممارسات يونس كانت موجهة لكائنات خاطئة فيما كانت أفعل السلطة موجهة لكائنات مباركة ذات أصل شريف.

بإمكاننا بناء على ما سبق عمل ترسيمة الفعل التالية التي تجسد بصورة واضحة تلك القيم السابقة التي تحدثنا عنها.

تضاد	يونس قاتل القطط	تضاد	السلطة قاتلة البشر		
تناظر	قتل بسبب موقف	قتل الأب	قتل بسبب موقف	إرث قديم	إرث شيعي
تناظر	موت بسبب لعنة الجد		موت بسبب لعنة الجد		
تناقض	أصل وضيع		أصل شريف		
تناقض	القطط المقتولة		والد يونس المقتول		
تناقض	شهوة القطط الوضيعة	تناقض	زواج من شريفة أم يونس		
تناظر	القطة كبشر	تناظر	ترسم كقطة		

شكل (9-1) يوضح طبيعة العلاقات في المحكي الأول

إننا كما نرى أمام مجموعة من المحاور التي تجسد طبيعة العلائق بين الكائنات المكونة لهذا المحكي الأول.

المحكي الثاني والثالث تم تناولهما ضمن مستوى التفاعل النصي السابق. نعود لنضعهما هنا من جديد لكي ندرك كيف تم بناء شخصية يونس أمامنا. وإذا كان الفصل الأول يرسم أزمة يونس التي تتحرك كما نرى بحسب الرسم بين اللعنة (يونس) والبركة (والده)، فإننا في بقية الرواية سنتابع كيف ينزلق هذا الطائر الذبيح في المزيد اللعنات.

المحكي الثاني

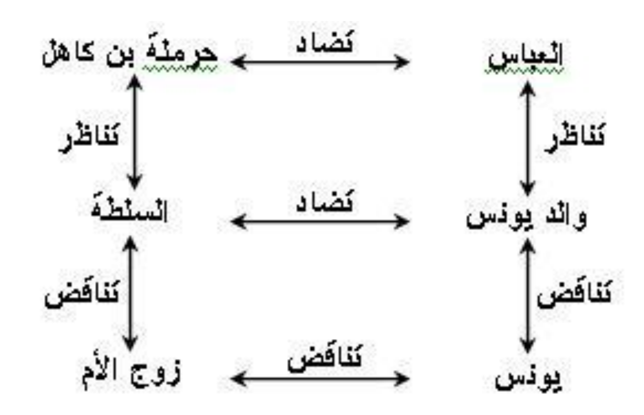
في مستوى آخر (هو ما عبّرت عنه المناصات الداخلية) التي سبق أن ناقشناها نجد تفاعلاً مشابهاً بين السلطة وأبيه حيث تقوم السلطة بقتل الأب متماهية بذلك (حسب الرواية) مع موت العباس والحسين رضي الله عنهم. كما

نجد مناص آخر يتم فيه إيراد اسم حرملة بن كاهل (قائد الجيش الذي قتل الحسين والعباس رضي الله عنهما)، كما نجد استنجاد يونس بصورة الحسين من غضب زوج أمه. زوج الأم نفسه يبدو متناقضاً مع السلطة خاصة في الفصل الثاني وهو يحدث يونس عن الضباط (أخوة ليلى) بعدما تحرش بها:

- **"لا أعرف عن أي شيء تتحدث.**

- **خير وبركة، ولكننا لا نريد أن نخوض معركة مع ضباط الدولة، أن تعرف من سينتصر فيها"**[14].

بذلك تتحقق أمامنا البنية التالية:



شكل (9-2) يوضح طبيعة العلاقة في المحكي الثاني

إننا بهذا الشكل أمام البنية السطحية للشخصيات الذكورية التي حضرت عبر الحكاية وعبر التفاعل النصي. بعد أن تحقق في المحكي السابق حركة يونس من البركة إلى اللعنة، سنجد مكونات أخرى للعنة في المحكي الثاني.

المحكي الثالث

كنا قد ناقشنا بنية هذا المحكي في الفصل الخاص بالمناص الداخلي، سنضع نتائجنا هنا من جديد وسنضيف لها ما نراه يؤسس باقي المحكي وهي قصة ابنة

الملاية، لنتابع هنا ما قصدناه:

1) النساء يمارسن طقوس زفة بن القاسم وهي زفة وهمية (للقاسم بن الحسن) رضي الله عنهما (ويقال أنه مات ليلة زفافه).

2) الرجال يمارسون اللطم (اللطمية) للجسد المصحوب بالبكاء.

3) العروس هي بنت الملاية.

4) فتاة تعتدي على يونس.

5) يترافق عند إعلان زفاف القاسم (النشيد) اعتداء الأنثى على يونس الطفل.

6) يونس يعتدي على بنت الملاية.

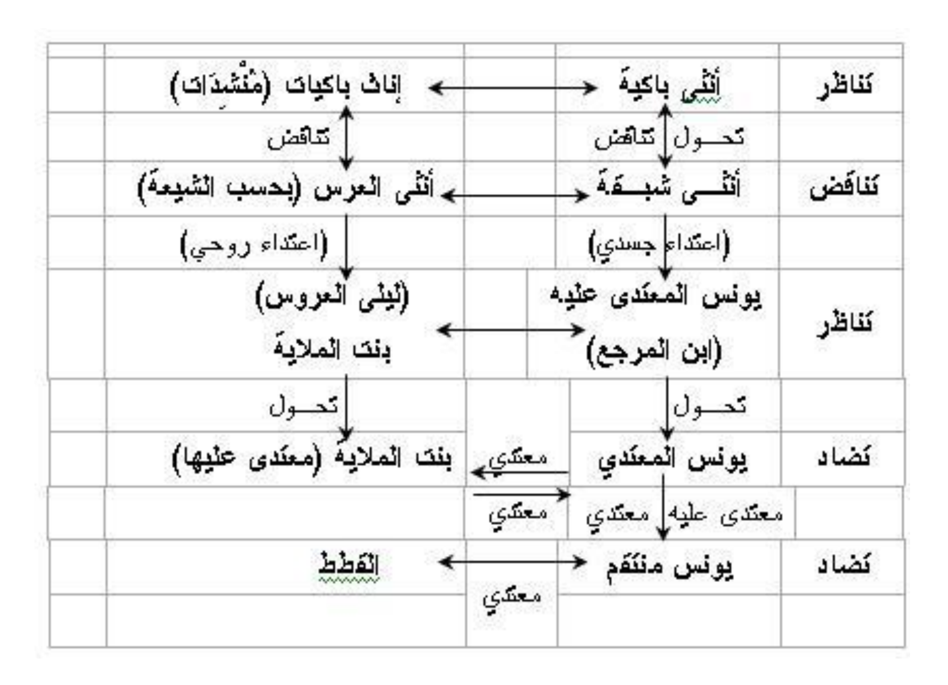
"**وأردت فعلاً إنهاء عذابات البنت وخوفها، بعد شعوري بالورطة، لأنها كانت تصرخ عالياً (أبعدها... سأخبر أمك... سأخبر أمك) وفي لحظة غيابي وانعدام توازني، وضعت يدي على فمها لأكتم صوتها الفاضح**"[15].

وبالمقابل لهذا الفعل كانت الأنثى في ذات زمن زفاف بن القاسم (الخالة) قد اعتدت على يونس:

"**واحتضنتني حتى شعرت أن أضلاعي تكاد تتهشم تحت ثقل ساعديها الفتيين...**

...مقبوضاً على بيدين محترفتين"[16].

إننا كما نرى أمام حدث سابق هو فعل الملاية تلاه حدث قام به يونس الطفل مقلداً أو ممارساً نفس ما عمل معه، فكما تسبب قتل أبيه في انتقامه من القطط سيكون اعتداء الأنثى عليه دافعاً لمحاولة الاعتداء، وعندما يفشل سيقوم بالانتقام من القطط.



شكل (9-3) يوضح البنية المتحققة في المحكي الثالث

إننا كما نرى أمام ثبات المكون النهائي ضمن هذا الفصل، حيث الانتقام من القطط هو الفعل النهائي ليونس في مواجهة كل ضغوطات عمره، فهو بعد الاعتداء عليه (جسدياً) من (السيدة) ثم محاولته ممارسة نفس الأمر مع بنت الملاية يتعرض للاعتداء (العض) منها.

يتوازى فعل الاعتداء على يونس (تحول الخالة من باكية (للشهداء) إلى امرأة شبقة) مع تحول النسوة من البكاء على الشهداء إلى عمل طقوس زواج وهمي لبنت الملاية.

سيكون انتقام يونس الأخير من القطط. إن فعل انتقام يونس من القطط يتكرر بنفس الطريقة التي حدثت عند الاعتداء على والده بحيث تصبح بنية الاعتداء والانتقام في الفصل الأول من الرواية منتجة لفعل مضاد يعبر عن حالة ذلك الطائر المذبوح.

7) "**كانت من أقارب (النوش) من جهة الأم، وهو الشاب سعيد الحظ الذي كان بمقدوره التحدث معها من دون مخاوف**"[17].

8) "لقد كانت ترى الشمر ولا تراني، واضعة الطمي في طريقي مغتالة مشيئتي الحقيقية من دون هالات"[18].

إننا كما نرى أمام بنية سردية تتأسس كما يلي:

أ- أسطرة جمال ليلى في مقابل قبح بنات الحي مع أسطرة وسامة يونس (المتكلم) في مقابل قبح شباب الحي.

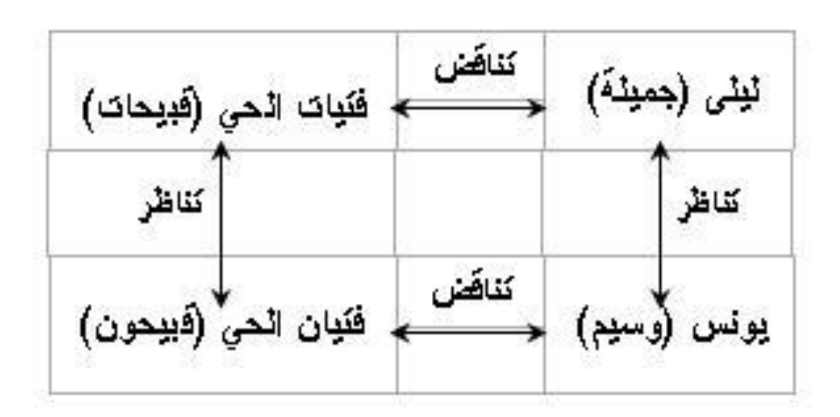
ب- أخوة ليلى ضباط وهي ابنة الملاية (شخصية القصيدة الشيعية) في مقابل يونس ابن (المرجع) المقتول من قبل رجال الدولة.

ت- ليلى ترى الشمر (قاتل الحسين رضي الله عنه) ولا ترى يونس. بينما تتفاعل مع النوش (نشأت) صديق يونس.

إننا أمام ثلاث بنى ثابتة مستقرة، تخرقها باستمرار طاقتي فعل هما:

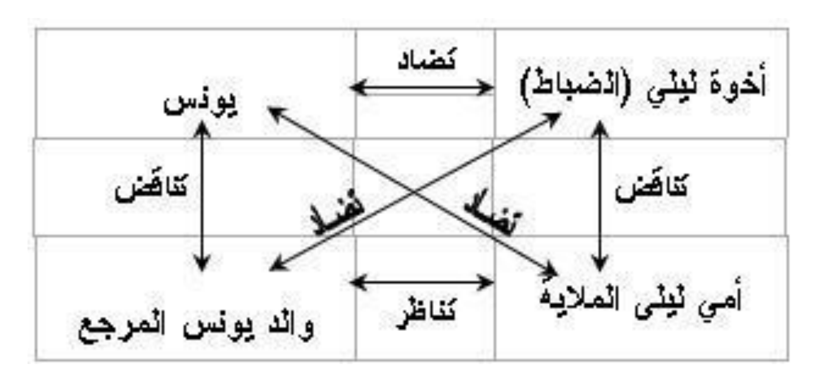
أ- المهاجمة ثم التودد. ب- الاهتمام ثم الانصراف.

أ) بنية الأوصاف الخارجية:



شكل (9-4) يوضح بنية الأوصاف الخارجية

ب) البنية الاجتماعية:

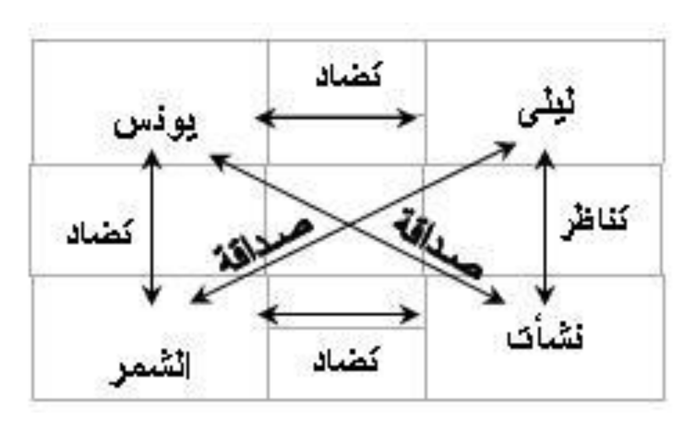


شكل (9-5) يوضح البنية الإجيتماعية في هذه المرحلة من الرواية

إن والد يونس بقدر ما يقترب من حيث المرجعية ويتناظر مع الملاية أم ليلى، بقدر ما يتضاد مع أبنائها الضباط باعتبار طائفة الضباط هي التي قتلته، كما أن الملاية بقدر ما تتشابه مع والد يونس باعتباره شخصية شيعية نمطية، فإنها تتضاد مع يونس باعتبار تصرفاته في الحي، بينما يبقى يونس مهدد بالتضاد مع الضباط.

إن المقطع السابق يكشف بجلاء كيف كانت الأوضاع السياسية والاجتماعية ذلك الزمن، باعتبار أن السلطة (لا دينية) وإنما حزبية، حيث تتناقض الملاية (باعتبارها شخصية شيعية نمطية) مع أبنائها ضباط الجيش.

ج)البنية العلائقية (من العلاقة)



شكل (9-6) يوضخ العلاقات بين شخصيات الرواية

إن طبيعة العلاقة التي أسسها المقطع الثالث تعكس طبيعة العلاقة بين ليلى ويونس وهي تتذكر فعلته السابقة بحيث يتماهى فعل يونس لديها مع فعل (الشُمَر).

إن كل البنى السابقة المطروحة قد تحققت واستمر تواجدها واستقرارها، بحيث جاءت كل محاولات يونس لخرقها بالفشل واشتغل يونس كما يلي:

1- محور التضاد

كما رأينا في الحكاية السابقة كيف اعتدى يونس على بنت الملاية وكيف ردت عليه الاعتداء.

أنتج حدث اعتداء يونس على بنت الملاية عداء لم تنفع معه كل محاولات الصفح:

"لم يتوقف ازدراؤها لي عند حدود معينة، فاستمرت المنغصات، البغضاء المبطنة بالسخرية، الاضطهادات الشنيعة على وسادة النوم، الهزائم المنكرة بعيد انصفاقات الباب المتكررة"[19].

فهي ترد على ممارساته السابقة بعداء واضح. ثم يمارس هو فعل التذلل لها كممارسة ثانية ويجد الصد. وسيكون المثير أو المفعّل لهذه الشبكة هو صديقه النوش.

2- محور الاعتداء والانصراف:

إن يونس يعود لممارسة ما يعرف بالفصل في العلاقة بينه وبين ليلى عبر الهجوم على الزقاق هو ورفاقه ويواجه بالصد نفسه وتكون العقوبة هنا من زوج أمه، فيقرر ترك ليلى

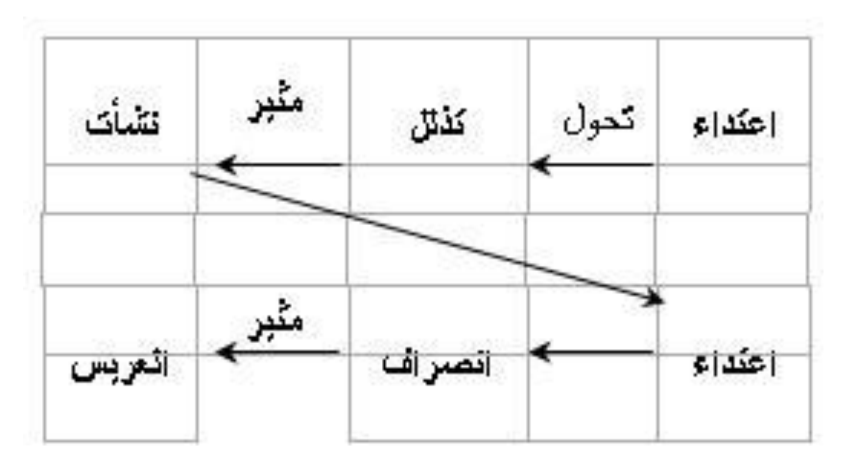
"في تلك الفترة التي اتسمت باللامبالاة والشبيهة بالإفاقة التي تعقب نوبة الصرع (...)

لكي يتم تجنب المزيد من الآلام، بدأت العمل في ورشة صياغة الحلي..."[20].

ولكن سيأتيه المثير وهو زوج ليلى الجديد أو العريس:

"**عندما جاءت سيارات الزفة عصر اليوم التالي ازدحم الزقاق بالنسوة والأولاد، وارتفع ضجيج (...) نزل العريس من سيارة حديثة الطراز ومكللة بالشرائط الملونة والبالونات الحمر، رأيته من بعيد يبتسم كالمنتصرين في الحروب الصليبية، زهو عال ومشية كالديكة"**[21].

بنية أفعال يونس تجاه الأنثى الأسطورة ليلى



شكل (9–7) يبين بنية افعال يونس تجاه الأنثى (ليلى)

إن يونس مارس مع الأنثى (ليلى) (التي قلنا أنه يتناظر معها) مارس الاعتداء ثم التذلل ثم حفزه المثير نشأت على الاعتداء من جديد ثم انصرف ثم كان العرس والعريس مثيراً جديداً له، سيكون السفر بعيداً هو حل يونس حيث أسرة جده لأمه.

المحكي الخامس أسرة يونس (الأخوال و الأعمام)

مستوى فضاء الإقامة:

"**... وأمضيت عطلة منتصف العام الدراسي في قرية الأجداد، في أقصى الجنوب، حيث يسكن جدي وأبناؤه بعيداً عن أقرب مدينة بمسافة أربعة وثلاثين كيلومتراً"**[22].

إننا كما نرى أمام تباين من حيث السكن بين أسرة والد يونس وأسرة أمه، ففي حين يقيم أهل والده في بغداد، يقيم أخواله في الجنوب العراقي.

"**لقد كان هذا الرجل الطاعن في السن من سلالة سومرية، يجوب أبناؤها الأهوار حفاة، ويخنقون الخنازير البرية بأيد عزلاء**"[23] .

إن مثل هذه الصرامة والشدة لدى الأخوال يقابلها الضعف والجبن لدى الأعمام، لنتابع هنا موقف الأعمام بعد سجن الأب:

"**أما أعمامي فقد صعقهم الخبر وقاطعونا قرابة شهر كامل إلا أن التهديدات قد وصلتهم إلى حيث يعملون. وبعد أن خفت حدة تلك التهديدات، بدأوا يدخلون دارنا خفية، ويجلسون صامتين تماماً وملثمين كاللصوص يلفون عباءاتهم حول أيديهم لإخفاء ارتعاشتهم**"[24]

إننا كما نرى أما تناقض في الطباع بين الطبيعة البدوية لأسرة الأم وبين طبيعة أهل المدن.

مستوى الأخلاق

سنجد التباين بين أسرة والد يونس، حيث والده شخصية روحية بينما نجد لدى نجده أخلاق العامة

"**(هل أنت بخير يا ولد؟) وأجبته (نعم) فأردف كأنه لم يستمع إلي (ستكون بخير ما دامت مضخة مائك تعمل جيداً)**"[25].إننا كما نرى أمام تلقائية حياة البداوة أمام التربية الدينية الخاصة للأب.

المحكي السادس

تتأسس كل المحكيات التي تخص بناء الشخصيات من نمط من التضاد والتباين الذي يجعل إدراك حدودها واضحاً.

لنتابع هنا أسرة عمة يونس التي زارها لكي يبقى مقيماً في بيتها ونلحظ التباين بين والد يونس وبين زوج عمته:

"**... وقد تفهم زوج عمتي هذه المشاعر من النظرة الأولى، باعتباره عسكرياً محترفاً، يقضي طيلة الشهر في المعسكرات، يعلم المستجدين العراك بالأيدي والسقطات العنيفة...**"[26].

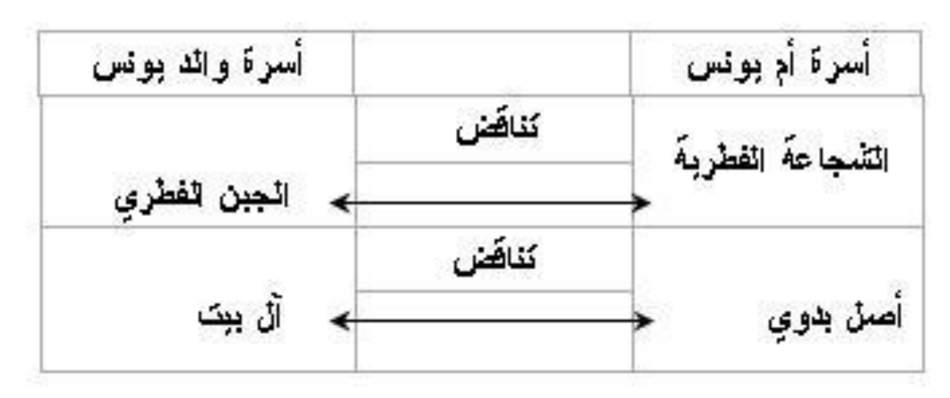
نجد صورة شخصية زوج عمة يونس في مقابل والده الشخصية الروحية، الذي قتلته الدولة وعلى الرغم من هذا التناقض الفطري بينهما، إلا أنهما كانا على وفاق وصداقة. لنتابع هنا طبيعة العلاقة بين والد يونس وزوج عمته:

"**(رأيت صورة تجمعكما معاً، وتقول أمي إنك كنت صديقه الوحيد)**"[27].

في المقابل سنجد شجاعة والد يونس مقابل استكانة زوج عمته مدرب الجيش:

"**... كان رجلاً لطيفاً بحق، لكنه لم يمتلك حظاً حسناً. كنت أحترمه بشدة وعلى الأقل كان أشجع منا جميعاً، ولم يخف أبداً**"[28].

إن شجاعة والد يونس توضع في مقابل جبن الآخرين، بينما سنجد التباين بين يونس وأبناء عمته "**تحدث محسن أثناء تناولنا الغذاء مع أبنائه الخمسة الذين كانوا يخجلون من ظلالهم**"[29]. بينما يونس كما نرى من طباعه السابقة عكس ذلك. والشكلين التاليين يوضحان طبيعة المحكي الخامس والسادس



شكل (9-8) يوضح بنية المحكي الخامس حيث تتم المقارنة بين أخوال واعمام يونس

ضمن عائلة والد يونس تتحقق المقارنة بين والده وزوج عمته

مستوى الصداقة	والد يونس	تناظر ↔	زوج العمة
مستوى العداء	والد يونس سجين	تناقض ↔	زوج العمة عسكري

شكل (9-9) يوضح طبيعة العلاقة في المحكي السادس بين والد يونس وزوج العمة

إننا كما نرى أمام سردٍ يرسم أمامنا الشخصيات عبر الاختلافات بينها بحيث يتحقق حضورها أمامنا عبر تناظرها واختلافها.

المحكي السابع

يرسم المحكي السابع قصة تورط يونس في الزنا مع جارة عمته، يأتي هذا المحكي ليكون بداية تحول كسر يَسِم شخصية بحيث يتعاضد المناص (الذي سبق الحديث عنه ضمن مستوى النص) مع هذه القفلة للنص.

وبوضع هذه الحكاية في مواجهة المحكي الثالث والمحكي الرابع نجد التحول في شخصية من الطفولة للمراهقة.

المحكيات الخفية ضمن الفصل الثاني

تابعنا فيما سبق بنية الشخصيات كما رُسِمَت ولكن هناك على مستوى سري مستوى آخر، إنه مستوى الحدث، هذا الحدث الذي لا يرتبط بشخصية محددة وإنما بكل ما حدث في العراق زمن الحرب. كله كان يحضر عبر خطاب مجازي ولغة تعتمد على الصور غير الواضحة بدل الخطاب الدقيق والواضح الذي يرسم الشخصيات.

تأتي بنية هذه المحكيات المخفية ضمن حالة نفسية خاصة، يرسم بها يونس ذاته ويمضي بعد ذلك في طريق حكي أخبار الحرب تلك:

"**الحنين كان يأتي دفعة واحدة مثل قشعريرة برد، وتبزغ البيوت أمامي ممتدة نحو الأفق الدخاني، تحت سماء المدينة القديمة(...)راقبت وجوه الراحلين الجدد، اللابسين ثياب الحرب، وقرأت عناوين الأخبار المفروشة على الأرصفة قبل أن أعود إلى الأزقة مقتفياً شجر الأبوة، رأيت أرامل صغيرات، محنطات عند الأبواب بوضع الجلوس، بملابس سود وعباءات لامعة...**

...

كانت أمي لا تنام في ليالي الهجومات، مشغولة بحساب الفتيان الذين ذهبوا إلى الحرب وما عادوا بعدها أبداً"[30].

سنجد المزيد من صور الحرب يأتي ضمن نسيج خطاب يونس الداخلي المعبر عن قلقه وآلمه:

"**... فألتمس لنفسي أطواق نجاة زائفة، ثرثرة مع الأولاد غالباً ما تقطعها العمة، نداءات العمة، الصمت إزاء شاشة التلفزيون للتشبع بمرأى أهوار تملؤها الجثث المنتفخة، مدن تعوي ولافتات سود تغطي طابوق الأزقة، صرخات بعيدة لنساء جاءتهن الأخبار السيئة**"[31]

إننا كما نرى أمام تحول في السرد من أزمة يونس الطائر المذبوح لأزمة المجتمع العراقي بالكامل. يتحقق هذا كما رأينا عبر الخطاب المتلاعب والمجاز والصور الجانبية التي تعبر بشكل غير مباشر عن قضايا حيوية.

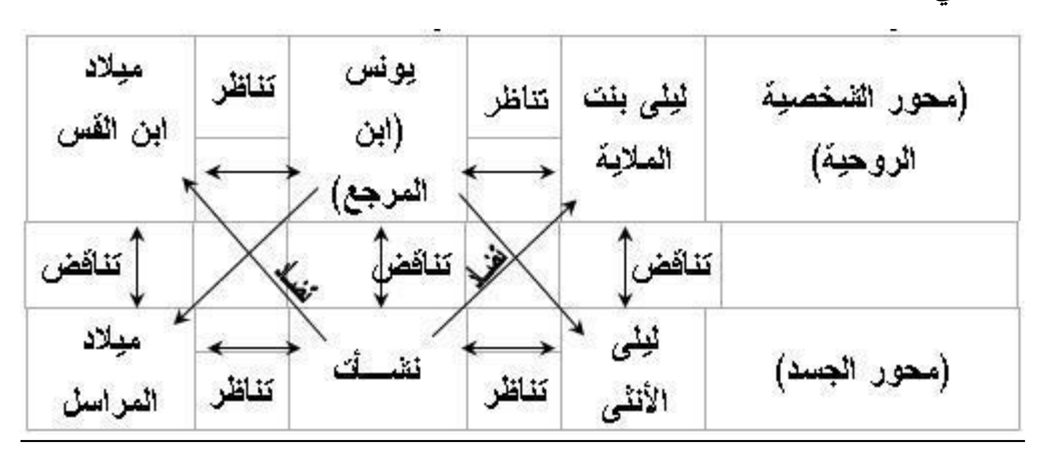
تستمر الحكاية في الرواية متأسسة على مستويين:

1) مستوى أزمة يونس الخاصة.

2) مستوى أزمة العراق والحروب التي خاضها.

سنجد أن الأزمتين تتقاطعان منذ الفصل السادس، حيث تلتقي ضمن الحرب حكاية يونس بحكاية حروب العراق.

المحكي الثامن



شكل (9–10) يوضح طبيعة العلاقات ضمن المحكي الثامن

يتأسس المحكي الثامن في مستواه السطحي من ثلاثة شخصيات رئيسية ترافق يونس، وضياع اثنين من أصدقائه، حيث مات حبيب (الحب) في الأهوار (أثناء الحرب) بينما ما زال جمال (الجومة) يقاتل في الأماكن البعيدة.

تحيط بيونس شخصيتين روحيتين يندفع معهما في متعة هو ورفيقه نشأت: الأولى بنت الملاية ليلى التي مات زوجها، والثانية ميلاد النصراني ابن القس.

المحكي الخفي

يرسم الخطاب الروائي السابق أزمة المجتمع العراقي زمن الحرب بطريقة غير مباشرة حيث الموت يخترق كل البيوت كما ترسم بطريقة غير مباشرة مكونات المجتمع العراقي ذلك الزمن

"**لكنني رأيت شحاذين يقرأون المراثي في غير أوانها، مصريين بشفاه غليظة، يخرجون من فوهات المجاري، عميان بسبب وهج الشمس وظلمة الغربة. رأيت فلسطينيات محجبات على شفير البكاء(...) صديقك عزق في مياه الهور، وجلبوا لنا جثة سوداء منتفخة لا تشبه الحب أبداً، ربما بفعل الغاز**"[32].

إننا كما نرى أمام العراق زمن الحرب الذي يزدحم بالمصريين والفلسطينيين،

كما نجد سيرة الموت التي تملأ البيوت كلها، كما نجد في مجتمع المعسكر، أن الحديث عن الجندية وعن الحرب سيكون بعد محاور الجسد والروح التي لا زالت تسيطر هي الأقوى، كما سنرى في آخر الرواية.

المحكي التاسع

يرسم المحكي التاسع صورة العلاقة بين مجتمع العراق الشيعي الذي يمثله يونس في مواجهة مجتمع العراق النصراني. وتتحقق ضمن هذا المحكي باستمرار مقارنة مستمرة بينهما.

محور التناظر

1) لنتابع هنا هذا الحوار بين ميلاد والقس حول السلسلة قبل بداية عمله في صيانتها داخل الكنيسة:"**قلت (هي السلاسل ذاتها في كل مكان).**

- وهل رأيت مثلها في مكان آخر فيما عدا الكنائس الكبيرة بالطبع؟. أجبته في واحدة من تجلياتي المكشوفة عندما يحل الموضوع الأثير إلى نفسي:

- هناك نماذج أخرى وجدتها في المراقد المطلية بالذهب، ولكنها تؤدي غرضاً آخر غير منع المصلين من الاقتراب إلى المذبح. إنها تؤدي وظيفة جمالية فحسب"[33]

لنتابع هنا صورة القس كما تجلت ليونس بعد حواره معه:

2) "**كنت أراه رجلاً مريحاً ولا يخجل من إظهار مشاعره مثل طفل نابه. وقد كان ميلاد يشبهه كثيراً في هذه الناحية. نحن فقط من يدفع ثمن العقد التي ورثناها ونحملها إلى قبورنا**"[34]. ثم لنتابع هنا موقف يونس من المباني، مبنى الكنيسة والمراقد (المقدمة):

3) "**اكتشفت مخاوف القس غير المعلنة وتفهمت بخله كي أحقق رغبتي القوية في الدخول إلى الكنيسة للمرة الأولى في حياتي، وبعد أن كنت أراها من الخارج،**

متمتعاً بنقاوة طابوقها المغبر والأقواس القوطية التي ترتفع فوق الجدران الضخمة"[35].

وهنا موقفه من المساجد حيث يفضل المراقد التي تتميز بنمط من الزخرفة يتشابه مع الكنيسة:

4) "... **لذلك كانت أنظاري تلتهم دواخل الأضرحة المجللة بالذهب والفضة وقطع المرايا التي تنثر الأضواء في جميع الزوايا**"[36].

ثم لنتابع هنا المزيد من المشترك وهو يقارن بين خطوط الذهب في المراقد والكنيسة:

"**ولكنني فوجئت هنا برؤية النحاس وهو يؤدي نفس الفعل، بعيداً عن الذهب الذي كان يلقى تحت أقدام القديسين، لكنهم كانوا يختارون النحاس**"[37].

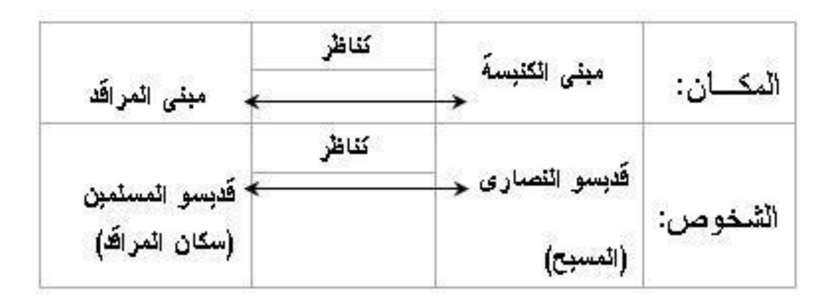
ثم بعد المقارنة بين المباني التي تبدو متناظرة لنتابع الخلاف العقائدي، فبعد أن تحدّث يونس عن طريق الخطأ عن (العشاء الأخير) وجد الجفاء من القس وابنه.

5) "**كان الاثنان في حالة غياب تحت الصليب، الأب والابن. ولم أكن سوى الروح الشريرة التي يجب أن تغادر**"[38].

ثم لنتابع هنا بعد دخوله لبيت القس

6)"**كان صوت التلفاز مكتوماً بسبب ظهور القرآن على الشاشة ولولا وجودي لأطفئ بالقوة الصليبية**"[39]. نلاحظ مما سبق التناظر من حيث البنية بين الفضاء المكاني الكنيسي وبين فضاء المراقد والتشابه في أشياء كثيرة. كما في مقطع (1 ، 3 ، 4) بينما التناقض من حيث طريقة التصرف والسلوكيات المختلفة التي يمارسها كل من النصارى والمسلمين كما في (2)، بينما تجد التضاد خاصة عند وقوع حوار حول الدين مباشر. كما في المقطع (5 ، 6).

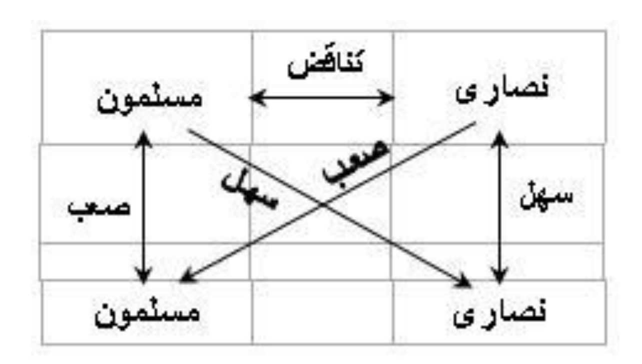
محور التناظر



شكل (9–11) يوضح ما يتحقق فيه التناظر بين الشيعة والنصارى (بحسب النص)

محور بالتناقض:

مستوى العيش: أ) التعامل ضمن المجموعات العرقية وخارجها:



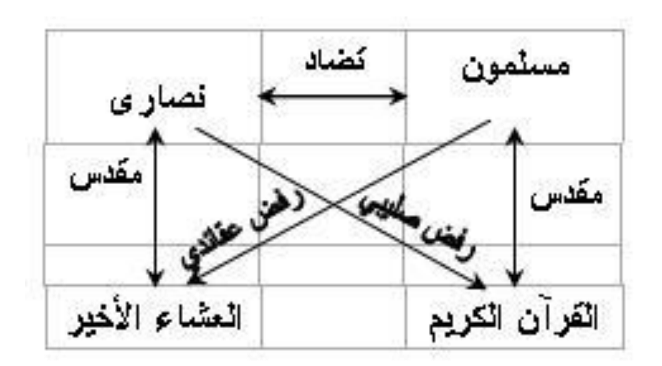
شكل (9–12) يوضح ما يتخقق فيه التناقض (مستوى اسلوب العيش)

مستوى العيش:



شكل (9–13) يوضح ما يتحقق فيه التناقض (مستوى الوضع المادي)

محور التضاد



شكل (9-14) يوضح مستوى التضاد بين المسلمين والنصارى

على مستوى الأسطورة المكانية أو الشخصية نجد تشابه بين المبنى المزخرف للمراقد والمبنى الكنيسي بينما يتناقض كليهما مع المسجد العادي المربع الشكل، نجد أيضاً التشابه من حيث تعظيم الشخصيات، فالمرقد هو مقام لشخصية دينية متوفاة والكنيسة نفسها مبنية على طراز رسومي يوجد فيه صور للمسيح (حسب رؤية الكنيسة له).

نجد التناقض على المستوى الاجتماعي بين المجتمع المسلم المحافظ في طريقة تعامل أفراده فيما بينهم، بينما النصارى يتعاملون (ضمن فصيلتهم) بطريقة مختلفة، بينما نجد تناقض في ذلك عند التعامل مع المسلمين بينما يتحقق محور التضاد بين المسلمين والنصارى في المفاهيم العميقة وضمن المقدس الحقيقي لكل منهم، فالقرآن مثلاً محوراً للتضاد كذلك مفاهيم النصارى عن المسيح.

المحكي العاشر

سبق أن ناقشنا ضمن المستوى النصي العلاقة التي تم تأسيسها عبر المناص الرئيسي للفصل الخامس والمناصين الداخليين الذي يتم فيهما تجسيد علاقة البكاء على الأب الغائب. لنتابع هنا صور والد يونس

"أشعلت قداحة السجائر متوجهاً نحو صورة معلقة على الجدار المقابل للباب. كان الضوء شحيحاً ولا يكفي لرؤية الموجودات إلا بصعوبة. توقفت خطواتي عند الصورة المعتمة حيث كانت الخطوات تتوقف دائماً في هذا المحراب بلا شموع

تحرق أصابعنا بنزيفها الساخن وبلا أعواد بخور تدخن في الأجواء"[40].

إن هذه البكائية وغيرها تتم ضمن سكن يونس وحجرته، وسنجد بكائية النصارى في الكنيسة، حيث يمتزج يونس معها نتيجة لحجم المشاعر المندفعة داخله التي تدفعه، كما رأينا في المناص الخاص بالفصل الرابع للتحول

"**مستلقين على وجوههم، وتظهر عليهم علامات شبيهة بعضات الكلب على الوجه"**[41]

إن يونس وهو يندفع مع أم ميلاد ينشد معها نشيدها الكنيسي

"**فكأننا امتزجنا بترنيم مباح بهي تنشد للرب في الأعالي وللغائبين المتوجين ملوكاً على خرائب الصمت، نقيم قداس الموتى للذين رحلوا مبكراً"**[42].

إن هناك بكاء متشابهاً بين الاثنين على الأب الغائب كما أن الآباء ذاتهم يمارسون البكاء كما رأينا سابقاً عند تحليلنا للمناصين الداخليين في مستوى النص، إن بنية التشابه السابقة بين النصارى، لن تتحقق بسبب تناقض الأفكار المؤسسة لكل منهما، وكذلك للتضاد على المستوى العقائدي، لنتابع هنا يونس وهو يخرج من الكنيسة بعد استماعه لقداس النصارى

"**قمت أنفض رماد حرائقي، طارداً الدخان بالنفخات وركضت إلى الخارج بعد أن تقلص الأفق حتى أصبح بحجم فتحة باب صغيرة.**

(...)ضربت البوابة الحديدية بقبضات متتالية حتى شعرت بألم شديد يجتاح أصابعي وأنها سوف تتهشم في الضربة التالية ومع ذلك واصلت الضرب بقوة أكثر لأنني انسقت طوعاً خلف خطواتي الرعناء التي تطارد الوهم، فأضعت وجهتي وحلقت خارج السرب"[43].

بكاء أم ميلاد ←	تناقض	→ بكاء يونس
↕		↕
المسيح		والد يونس

شكل (9-15) يوضح التناقض بني البنيتين (ضمن البكائيات المختلفة)

إن البنية التي هنا تأتي لتجسد مسألة مقارنة بين النصارى والشيعة، وإذا كنّا نرى في نتائج مناقشة المناصين السابقين مقارنة متشابهة من حيث البنية، فإننا هنا أمام التناقض الذي تنتجه مباشرة أفعال الشخصيات كما رأينا مع يونس وموقفه السابق.

وكما رأينا من خلال كل المحكيات السابقة كيف تتم العلاقات بين مكونات المجتمع العراقي فهي علاقة تشابه بين بنية ومكونات الشيعة والنصارى من حيث الفضاء المكاني (الكنيسة، المراقد) ومن حيث البكاء عن الغائب المقتول (قصة الحسين وآل البيت لدى الشيعة وقصة المسيح بمفهوم النصارى للصلب).

كما نجد بنية التناقض عندما نقترب من قضية المفاهيم العميقة، حيث يكون يونس باستمرار أداة للتعبير عن هذا الاختلاف كما رأينا في المحكي. كما نجد بنية التضاد بين الشيعة والسلطة متمثلة في قضية الأب وهي تربط دائماً بسياق الصراع القديم بين آل البيت وبين عمال الدولة الأموية، كحرملة بن كاهل وغيره، بينما يعيش بعض الشيعة الآخرين (كأبناء الملاية) والنصارى، يعيشون علاقة تصالح خاصة مع السلطة كما رأينا مع علاقة ميلاد وأهله بالضابط المشرف.

إن هذه العلاقات التي ترسم بنية المجتمع تتقاطع مع ما سبق أن رُسِم من علاقات عائلية تمثل مجتمع يونس العائلي الأصغر في المحكي الخامس والسادس أو علاقات يونس والنسوة التي كانت مع شخصيتين روحيتين (زوجة القس، زوجة القاسم الوهمية) بينما هناك علاقة أخرى جسدية مع اثنين من النساء العاديات أو اللاتي لا يمتلكن قيمة روحية.

سيتقاطع هذا كله مع يونس والسلطة بين محور موت الأب ثم دخوله هو للحرب كما سنرى مع المحكيات التالية بحيث يصبح هذا الطائر الذبيح متنازع.

- محور الذات الجسد والروح (نسوة عاديات، نسوة خاصات).
- محور القرابة (أخول وأعمام، أصدقاء).
- محور الدين (مسلمين، نصارى).
- محور الحرب (الوطن، العدو).

المحكي الحادي عشر

ينتقل بنا المحكي الجديد مباشرة إلى معركة الخروج العراقي من الكويت في أيامه الأخيرة، ويتحقق عبره رسم مكونين هامين:

أ) **مستوى مجتمع النص:** وهو مجتمع الحرب عند الجبهة القتالية ومكوناته ومفرداته العراقية ثم مجتمع العدو.

ب)**مستوى الشخصيات وما بينها من صراعات:** حيث نجد يونس، النوش (نشأت) من جهة مع حضور ميلاد والضابط وحضور والد يونس ليونس.

إننا هنا في هذا المحكي مع أزمة الطائر الذبيح الحقيقية

"**وحيداً وقفت وسط المذبحة، منذهلاً من فرط همجيتها وقتلها البدائي. مشيت بخطى ثملة بين الجثث المنتفخة، متفادياً النظر إلى الوجوه الشاحبة لهؤلاء الأبناء البررة**"[44].

ثم لنتابع هنا تلخيص واقع الحال في أرض المعركة

"**مغطياً وجهي بيدين عاريتين كي لا أرى ذلك الطيف المرعب الذي نزل متوهجاً فأحرق الأرض، وامتدّ متطاولاً ليلوث بأجنحته السود الرئة، حدائق الورقاء وطرقات لارسا وزقورات أور، وصولاً إلى كيش وباقي حبات المسبحة السومرية التي كانت تنز عطرها على الخليج**"[45].

إننا كما نرى أمام انتقال من الألم الشخصي في أرض المعركة لرصد جغرافي لأرض المعركة ورصد لجغرافيا القتال. ثم نجد التركيز لرسم مكونات القوات العراقية مع تركيز عدسة السرد على المنطقة المجاورة ليونس وما يراه.

سيكون الغائب (المبكي عليه) هنا هو الصديق ميلاد النصراني، بينما سيحضر والد يونس ويكون مجاوراً له في مرات عديدة. سينتقم يونس من الضابط ويقتله في لحظة حرجة وهو يتغوط. هل كان القتل انتقاماً لميلاد وحسب اتفاقه مع نشأت؟ أم كان نتيجة لحضور وجه أبيه الميت ومباركته الصامتة واستفزاز دمه المسكوب سابقاً؟ هل هي رمز لشيء جماعي أكبر كان قد حصل ضمن تلك الحرب؟. كل ذلك ممكن وهو بالطبع ليس موضوعنا. سنتابع المكون الكلي أو

مجتمع الحرب وبنية التضاد عبر مقاطع نستنتج منها التكوين الذي تم تأسيسه لرسم بنية مجتمع القتال في حرب تحرير الكويت.

مستوى مجتمع النص الأكبر (المحكي الأكبر)

لنتابع هنا الوحدات الطبية والإعانة

"... **وحمل رجال شجعان من الوحدات الطبية المتنقلة جثث القتلى بنقالات مغطاة ببطانيات مقلمة، واتكأ الجرحى النازفون على أكتافهم ليعودوا إلى الخلفيات.**

...

فقد استطاع ضباط الإعاشة أن يوفروا وجبة إفطار فخمة" [46].

ثم لنتابع مكونات الجيش الأخرى وكيف يتم رسمها عبر صورة سينمائية ترسم تناول وجبة العشاء:

"**اصطف الضباط بحذر حاملين قدور صغيرة وقصعات متنوعة وأغطية زمزميات معدنية ذات المقبض الثنائي بينما بعث المتنفذون منهم مراسيلهم الوسيمين الذين أشاعوا في المكان مرحاً لا يوصف ولم يجرؤ الجنود على الاقتراب من غابة الضباط تلك**"[47].

إننا كما رأينا أمام مكونات الجيش النوعية، بينما سنجد ضمن ذات المحكي توزيع تلك الوحدات على الجبهة، لنتابع هنا كيف يتم رسم صورة الجيش في ميدان المعركة عبر قيام الراوي برصد حادثة هستيريا الضحك التي حدثت في موضع وانتشرت على طول جبهة القتال:

"**صاح أحد الجنود وهو يعرج من جرح في ساقه (جاءت الشوربة) فأثارت كلماته موجة ضحك عند الجرحى الآخرين الممدّدين جنباً إلى جنب، وضحك القناصون الرابضون فوق نقاط الرصد ووضعوا بنادقهم جانباً وضحكت أعداد المدافع قصيرة المدى(...) وسرعان ما تلقفت الضحك جميع الوحدات المتجحفلة إلى يمين ويسار وحدة العمق، وضجت الجبهة بطول عشرات الكيلومترات بالضحك الهستيري من دون أن يعرف أحد السبب الحقيقي لهذا الضحك، لكن**

الأكثرية شاركت على سبيل التسلية، غير أن الجنود الرابضين فوق الساتر الأول وبحكم ابتعادهم عن هذه التفاصيل السخيفة واقترابهم من الموت ظنوا أن أمراً عسكرياً صارماً صدر بهذا"[48].

إننا كما نرى أمام توزيع متكامل لخطوط الدفاع العراقي ضمن الجبهة القتالية. يبدأ هذا التوزيع من الجرحى الممددين قرب ضابط الإعاشة، إلى القناصون فوق نقاط الرصد، إلى أعداد المدافع القصيرة (جنود)، إلى الوحدات المتجحفلة بطول الجبهة إلى الجنود الرابضين عند الساتر الأول. وهو يتضمن توزيعين للجنود العراقيين؛ توزيع طبقي بحسب الرتبة والوظيفة النوعية، وتوزيع مكاني ضمن خطوط الجبهة. سنجد بالتوافق مع هذا حديثاً مستمراً عن الأسلحة (وهي تقليدية غالباً)

"**(نظفوا بنادقكم واستعدوا للضربة القادمة) صرخ الضابط**"[49].

ثم لنتابع أنواع الأسلحة:

"**فطفق صارخاً (الضابط) (اللعنة على هذه الأسلحة، اللعنة على الروس)**"[50].

ثم لنتابع هنا الناقلات:

"**اقتربت منهم وهم ينزلون من الناقلات المجنزرة**"[51].

ثم لنتابع صناديق العتاد وبعدها الحديث عن الآليات:

"**كان النوش يجلس على صندوق عتاد ويطلق النكات...**"[52].

"**تحركت الآليات طولاً وعرضاً لتدعيم الخطوط والأسلاك المتقطعة وإزالة الأنقاض ورفع أكياس التراب**"[53].

ثم لنتابع أنظمة الحماية (السواتر) وأجهزة الاتصال:

"**محاطاً بأكياس من الرمل تشكل نصف دائرة، ويرتفع في وسط المكان عمود خشبي قصير وغير مشذب، معلق عليه جهاز اتصال سلكي**"[54].

إننا كما نرى أمام رسم متكامل لمكونات الجيش العراقي من جنود وضباط وآليات وعتاد وغيره، بينما سنجد من جيش العدو وحداته المهاجمة غالباً، كما

سيتكفل الراوي عن طريق خطاب الرسالة (الشفوية) اللاسلكية برسم صورة عن القوات المعادية ونوع عتادها وطبيعة اشتغالها، لنتابع هنا بعض مكونات جيش العدو ثم نتحول لنتابع آلياته القتالية عبر خطاب التقرير الشفوي:

"... طوط... طوط... طوط...

... حسناً تريدون معرفة تلك الأشياء الجميلة النازلة من سماواتنا محملة بالبركة. إنها مقذوفات (هيل فاير) نار الجحيم الموجهة من الطائرة السمتية (أباتشي) التي كانت تسلخ فروات أجدادنا طيلة الأيام الماضية بصواريخ (جو– أرض) عيار 2.75ملم، التي تملك مدفعاً من عيار 30 ملم، مركَّباً على برج أسفل المقدمة. فيصبح مجموع أسلحتها ثمانية صواريخ (هيل فاير) وثمانية وثلاثين صاروخاً (جو– أرض)، وألفاً ومائتي إطلاقة مدفع.. ها.. ما رأيكم؟.

... طوط... طوط... طوط"[55].

إن المقطع السابق يرسم عبر الخطاب الشفوي الموجه لوحدات اللاسلكي (غير العاملة) من الشخصية يونس يرسم جزء من أجزاء التجهيزات المقاتلة للأمريكيين أو أعداء الشخصية المركزية في تلك الحرب. ونستطيع أن ندرك وبجلاء عبر ذلك مستويات الاشتغال هنا ضمن بناء مجتمع الحرب: الجيش العراقي، جيوش التحالف.

فواعل بشرية ضمن الجيش العراقي: وتمثل القوات العراقية التي تم كما رأينا رسمها عبر مستويين:

أ) مستوى الرتب والوظائف النوعية: حيث انقسمت لجنود، مراسلين، ضباط، بالإضافة لوحدات الإعاشة والوحدات الطبية.

ب) مستوى توزيع الجنود على الجبهة التي تم رسمها (عبر حيلة انتشار الضحك).

كما تم رسم فواعل غير بشرية وهي كافة مكونات وتجهيزات وعتاد الجيش العراقي المكونة من العتاد والأسلحة الروسية الصنع، والدشم والسواتر، ووحدات الاتصال المختلفة.

في المقابل وكما رأينا تم رسم قوات العدو، إذ أن جندي العدو (قوات التحالف) سيتم رسمه في المحكيات التالية عندما يقع يونس في الأسر، بينما ما تم رسمه هنا هو الفواعل غير البشرية مثل طائرات الأباتشي وأنواع العتاد المختلف.

المحكي الأصغر:

هنا تقترب عدسة السرد من يونس وما يحصل له من أشياء في هذه الحرب، ونجد ما يلي من الشخصيات المركزية حول يونس، سواء حاضرة أو بواسطة التذكر، وهذه الشخصيات تظهر الآن بشكل مختلف بعض الشيء عن السابق، فيما تغيب شخصيات أخرى أو لا تظهر على الرغم من كونها تحرك السرد.

شخصيات تظهر بشكل مختلف:

1) والد يونس سابقاً - يونس - والد يونس حالياً.

2) النوش سابقاً - يونس - النوش (نشأت) حالياً.

3) غياب والدة ميلاد - يونس - ظهور ليلى بنت الملاية.

4) غياب ميلاد - يونس - ظهور الضابط.

إن والد يونس هنا مجرد مرافق أو حامي ليونس، غير وضعه السابق، فيما تظهر للنوش (نشأت) شخصية مختلفة بعض الشيء.

إننا أمام عالم يتحول بسبب الحرب، ويمارس يونس خياره، حيث يقوم بقتل الضابط، كما تظهر قصة ليلى بدل والدة ميلاد ويظهر الضابط بدل ميلاد ويظهر النوش الجديد بدل النوش القديم. النوش الجديد يقدس يونس. هنا نحن مع الراوي وهو يؤسطر يونس وتقوم كل الشخصيات الأخرى بإبراز أزمته كطائر مذبوح، وآخر حدث في الفصل بعد كل مراحل الألم التي عاشها يونس، يسقط أسيراً.

المحكي الثاني عشر:

يطرح المحكي الثاني عشر وفي خطاب ساخر، أزمة وقوع يونس في الأسر، وبنفس الطريقة السابقة في المحكي الأول حيث ننتقل هنا من المحكي الذي يرسم مخيم الأسر إلى المحكي الذي يرسم أزمة يونس الشخصية.

وإذا كان الخطاب في المحكي الأكبر يتميز بسخريته أو بنهج السخرية، بينما الخطاب في المحكي الأصغر يتميز بدراميته.

المحكي الأكبر

يرسم المحكي الأكبر معسكر الأسر الذي وضع فيه الأسرى العراقيون، يرسم ذلك بصورة تقريرية، فيها نوع من التهكم الخفي على كل ما يحصل:

"**إلى الغرب من ساحل الخليج ذي الأحجار الأرجوانية الملساء يقع معسكر الأسر الكبير، في المتاهة الرملية التي تتوسط صحراء العرب(...) كان المعسكر الضخم يتكون من خمس مناطق كبيرة. المنطقة رقم واحد والمنطقة رقم اثنين نحو اليمين والمنطقة رقم ثمانية والمنطقة رقم تسعة نحو الشمال، أما المنطقة رقم صفر فتقع في أقصى الجنوب**"[56].

وبعد مسافة نصية نجد ما يلي :

"**وعندما يجلب الأسير مكبلاً بخيوط البلاستك يدخل مرغماً ليزيل أوساخ الحرب وأوحال الطريق الطويلة(...)وتعطى للأسير أيضاً ملابس بيضاء...**"[57].

إننا كما نرى أمام ما يلي

أ) وصف لموقع معسكر الأسر (جغرافيا).

ب) وصف لمكونات المعسكر وتقسيماته.

ج) وصف لطريقة التعامل الفظة مع الجنود والأسرى.

إننا نجد أمامنا وبقوة ومن خلال لغة تقريرية وصف لحالة مجتمع الأسرى وسجانيهم حيث يتواجد (200,000) جندي عراقي أسير.

المحكي الأصغر

نجد ضمن هذه الحكاية يونس بين أيدي جلاديه. حيث يجتمع يونس هنا ويكون تحت وطأة الأسر.

أولاً: يونس بين أيدي الجلادين من العرب

أ) "كان ضابط المنطقة (صفر) يبدو أطول من غيره ربما بسبب نحافته وضيق ملابسه العسكرية، كان أسمر البشرة ذا أنف طويل،..."[58].

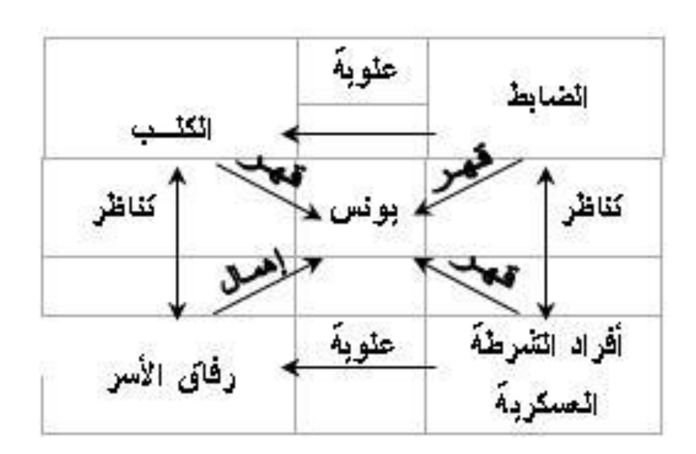
"....

ومنذ أن وقعت عيناه عليَّ كرهني وأحسست بالضيق من نظراته"[59].

ب) "كان الجميع ينظرون إليَّ عندما وقعت أسير الكلب ولكنهم لم يستطيعوا أن يفعلوا شيئاً سوى الحملقة ببلاهة"[60].

ج) "تَقدّم أحد أفراد الشرطة العسكرية ولكز صدري بعصاه ثم شتمني بلهجة بدوية خالصة وراح يضرب فخذي بالعصا"[61].

إننا كما نرى أمام أزمة يونس الأولى ضمن معسكر الأسر وهي مع العرب.



شكل (9-16) يوضح طبيعة الموقف من يونس في الآسر

إن يونس يرسم لنا من خلال فاعل مختار (الكلب) كيف بدأت أزمته، وكعادته دائماً ضمن كل المحكيات السابقة يجب أن يكون مختلفاً عن غيره، سينتقل للمستشفى وهناك يرسم جزءًا آخر من أجزاء المجتمع المعادي.

ثانياً: ضمن المستشفى

سنجد التناقض الذي يعيشه يونس، فهو بين أيدي مجموعة تعمل على علاجه ولكنها وفي الوقت نفسه تمارس دورها المخابراتي أو دورها في استنطاقه كأسير. إنها مجموعة من المخلوقات التي تؤدي عملها بآلية، فاقدة للاستجابة الداخلية البشرية، فكل ما يقومون به هو للتعاطي مع المنظمات الدولية:

"**ويتبع العلاج بالحقن المهدئة وكميات الطعام المتوازنة والمحسوبة السعرات لتحقيق النقاط الستين في قائمة منظمة الصحة العالمية**"[62].

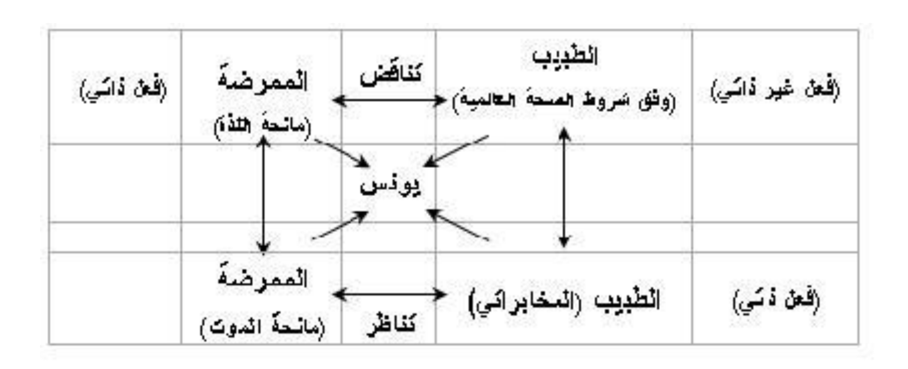
لنتابع هنا الخطاب الساخر المضمر هنا

"**كان الطبيب يعاملهم كأبناء أحبة، وكانوا يعاملونه ككلب أجرب، كلما اقترب منهم متودداً، ابتعدوا عنه غاضبين. شعروا بغلظته وهو يستجوبهم على فراش الموت الملوث بالنزيف، بالدموع، بالقيء، بالبراز، ويلاحق معلومات معينة تصدر عنهم في ساعات الألم والهذيان والاحتضار**"[63].

كما أن طقم التمريض يمارس نفسه دوره في ممارسة القتل (للراغبين)

"**بدأت الممرضة تحقن المشوهين بالتتابع في جو من اللامبالاة فكانوا يتلقونها بصمت ثم يتصاعد أنينهم تحت وطأة المفعول القاتل للحقن التي وافقوا عليها سلفاً**"[64].

كما سنجد أن بعض الممرضات يمارسن الجنس مع الأسرى بحيث تصبح بنية الفعل ضمن معسكر الأسر كما يلي:



شكل (9–17) يوضح بنية الفعل في مستشفى الأسر

إننا كما نرى أمام بنية منتظمة من عمل منظم (غير إنساني)، بحيث تحقق أمامنا بذلك رسماً لبنية العدو كما قد تمّ في المحكيات السابقة رسم شخصيات الوطن (الأهل، الدولة).

إن يونس في أحر السرد سيوضع بعد ذلك كله في سيارة لترسم رحلة العودة ولكن إلى أين؟.

الفصل العاشر

بنية الحكاية في رواية التابوت

وتباين بُنَى الشخصيات فيها لعبد الله علي الغزال

مدخل

أُسست رواية "التابوت" مع غياب اسم الشخصية المركزية في هذا العمل وهو من سنصطلح على تسميته "بالمتكلم" على طول هذه الدراسة، وسيلاحظ قارئ العمل كيف حققت خلخلة تركيبة الشخصية المركزية الطرح العادي الممارس في الكثير من الروايات حيث كان الشخصية المركزية في الرواية و الوحيد المتكلم بصيغة المعروض الذاتي، أو المسرود الذاتي (المونولوج الداخلي) والمؤطر لخطاب الرواية والموزع لحركة السرد والمؤطر لخطاب الشخصيات الأخرى والأكثر بوحاً وطرحاً للآراء الشخصية ومع ذلك وأمام هذا الحضور الكثيف نجد غياب اسمه على طول العمل، وقد استطاع الراوي عن طريق ضمير المتكلم أحيانا وعن طريق ضمير الغائب في أحيان أخرى أن يظهر أمامنا مجموعة من الشخصيات المتكاملة التشكل والمتباينة جدا على مستويات متعددة.

أولاً : التباين من حيث أسماء الشخصيات وأدوارها

1) تباين الشخصيات من خلال طريقة التسمية المستخدمة

مثل كل الأعمال الروائية تباينت أسماء الشخصيات في رواية التابوت فنجد

ما يلي من الشخصيات :شخصيات ذكرت بأسمائها الأولى :

"زيدان"، "جمعة"، "بشير"، "سليمان"، "عمر"، "بتول"، "عبد العزيز"، "كيم" (الكوري).

شخصيات ذكرت بصفاتها

"الشيخ الأسمر"، "الفتاة البكماء"، "الفتاة السمينة"، "السائق الأشيب" ... إلخ.

شخصيات ذكرت بعلاقة القرب التي تربطها بشخصية أخرى :

نجد البعض ذكر اسمه بعلاقة القرابة التي تربطه بأحد الشخصيات كأب وأم "الشخصية الرئيسية المتكلم" وأب وأم بشير وأب زيدان وزوجته و"جده" الشهيد.

2) **تباين شخصيات رواية التابوت من حيث أدوارها :**

الشخصية المركزية: أُسست رواية التابوت مع غياب أسم الشخصية المركزية في هذا العمل وهو من سنصطلح على تسميته "بالمتكلم" على طول هذه الدراسة.

كما انقسمت تلك الشخصيات من حيث حضورها إلى ما يلي

أ) شخصيات مركزية وحاضرة بذاتها وهي كما يلي:

المتكلم، بشير، زيدان، جمعة.

ب) شخصيات فاعلة غير مباشرة الظهور بذاتها تمارس فعلها على الشخصيات المركزية : "بتول"، "الشيخ الأسمر"، "جد زيدان"، "عبد العزيز"، "أم بشير"، "الفتاة السمينة".

ج) شخصيات ثانوية التأثير:

"عمر"، والد ووالدة "المتكلم" والد وزوجة "زيدان"،والد ووالدة "بشير"، كيم الكوري.

د) شخصيات عامة لم تشارك بأي شكل من الأشكال في فعل حقيقي.

ومن خلال حصر تلك الشخصيات، أسسنا لها هذا الجدول الأولي الذي سنحاول فيه من خلال أدوار الأشخاص وضع بنية الشخصيات في الرواية.

جدول (10-1) يقسم أدوار فعل شخصيات رواية التابوت

أ	شخصية مركزية		المتكلم		بشير		زيدان		جمعة	
ب	شخصيات أو فواعل تمارس فعل على الشخصيات المركزية	نوع الفعل	فعل إيجابي	فعل سلبي	فعل إيجابي	فعل سلبي	فعل إيجابي	فعل سلبي	فعل إيجابي	فعل سلبي
		اسم الشخصية (الفاعل)	بتول	عبد العزيز	الأم الشيخ الأسمر	فتاة طرابلس الجن والشياطين	الجد	الإيطالي	الناقة	العقرب
ج	شخصيات ثانوية التأثير (أو فواعل)		الأم الأب كيم		الأب	فتيات المزار	الأب الزوجة (وليدة زيدان)		الثعلب	
د	شخصيات عديمة التأثير		سليمان ...... وغيره							

نلاحظ من خلال الجدول السابق أننا قد قمنا بعمل تقسيم أول للشخصيات فكانت أربعة مجموعة وكانت مرتبة كما يلي:

مجموعة (أ) الشخصيات المركزية الأربعة.

مجموعة (ب) الشخصيات ذات التأثير الفاعل على بنية الشخصيات المركزية وقسمنا فعلها لفعل سلبي وفعل إيجابي.

مجموعة (جـ) وهي شخصيات تمثل منطلقاً لأفكار الشخصيات، إن شخصيات المجموعة (جـ) هي مادة للنشاط الفكري أو العملي للشخصيات المركزية، إنها لا تمارس فعلاً مباشراً على تلك الشخصيات ولكنها هي ذاتها مادة لنشاط تلك الشخصيات وبانية من حيث لا تدري لتأسيسها العقلي والفكري.

مجموعة (د): شخصيات لم تمارس بحضورها أي دور واضح.

ثانياً: التباين المباشر من خلال بعض الفواعل وبعض القضايا الخلافية

من خلال التدقيق نجد محاور التعدد المفهومي في رواية التابوت كثيرة ومنفتحة، سواء من حيث مفهوم الأمكنة والأزمنة المختلفة، أو من خلال مفاهيم قضايا إنسانية وفكرية متعددة.

وسنحاول هنا وبسرعة من خلال بعض المحاور تجلية بعض من أوجه التباين المفاهيمي بين شخصيات العمل المركزية (المتكلم، بشير، زيدان، جمعة).

1) تباين الموقف من الصحراء :

تمثل الصحراء أحد الفضاءات المكانية الهامة في رواية التابوت؛ بل لعلها الفضاء الأكثر مركزية في العمل، فكيف يُنظر لهذا الفضاء المكاني من قِبَل الشخصيات ؟ وكيف تتفاعل تلك الشخصيات ضمن ذلك الفضاء ؟.

شخصية المتكلم والموقف من الصحراء

يبدو موقف المتكلم متبدلا من زمن لزمن من الصحراء، فهو في صغره يمتلك رؤية لها ليست رؤيته لها حالياً فقد عشقها في صغره أثناء عمل أبيه فيها :

"**كان الأمر المؤكد في عقلي الصغير أن الصحراء التي يذهب إليها أبي؛ هي مدينة كبيرة بها شوارع ضيقة طويلة مرصوفة بالبلاط، ومليئة بالدكاكين والحيوانات الصغيرة التي تتحرك بالزمبرك، ومعبأة بالبسكويت المصنوع من عصير الخوخ والمشمش والبرتقال والعنب وشرائح الحلوى المصقولة بالكاكاو المغلفة بالورق الرقيق الناعم**"[65].

وهو الآن يرفضها ، بل تحول نتيجة لوطأة ما يعيشه لرمز للألم والضيق والعذاب النهاري اللامنتهي، وإن كنا لا نشعر هنا في وجوده بما يشعر به بشير تجاه الصحراء من تطير ومن شعور باللعنة التي تحتويها، لنتابع هنا كيف كان يرسم الصحراء في أوصاف تدل على ما يشعر به:

كانت السلاسل الجبلية تظهر من بعيد كسدود هائلة من جحيم نحتتها أنياب الزمن القاهر وإرادة الصحراء. للصحراء إرادة خارقة في صوغ الأشياء. يتراقص القدر فوق رمالها كما تتراقص ألسنة السراب المتوحش. مضت العربة تلتهم الرمل. تتبع طريقا مرسوما حفرته عشرات العربات قبلها. خطوط ملتوية طويلة تغيب في أحشاء الأفق كأنها آثار زوجين هائلين من الأحناش. صوت المحرك يخرق السكون الأخرس ولغط مجموعتي القليلة يزرع في المكان والزمن شعورا بائسا..."[66] إننا هنا أمام تباين الرؤية للصحراء بين الحاضر والماضي، حيث هذا التباين والتحول يمثل أزمة تلك الذات الحقيقية، ذات الشخصية الرئيسية في العمل، فهي باستمرار ممزقة بين الماضي السبعيني النفطي وبين الحاضر مع ليبيا ما قبل فترة الحصار.

زيدان والصحراء

زيدان لا يتخذ منها موقفاً إلا في ظل سجل القيم لديه فهي جزء من الوطن الكبير يجب حمايته والذود عنه، إن المحرك الحقيقي لزيدان هو البعد الداخلي ونظام القيم لديه :

"أفاض "زيدان" في أحاديث الغسق عن أفكار الحرب وعن مدينته. كان من الواضح أنه يصر على أفكاره حول الحرب لا دفاعا عن شيء معين يراه من ركنه الأحادي النظرة. بل حتى لو تحول فعل هذه الأفكار ضده هو أيضا. بمعنى آخر واضح كان "زيدان" مستعد استعدادا كاملا حرا بأن يواجه الموت في سبيل الدفاع عن الأرض"[67].

فالصحراء بهذا جزء من هذا الوطن الكبير الذي من الواجب الذوذ عنه والموت في سبيله.

بشير والموقف من الصحراء

بينما سنجد موقف مختلف لبشير من الصحراء، فالصحراء موطن للجن

والشياطين التي طردها الشيخ الأسمر في الزمن القديم، فهي بذلك حاملة لعالم اللعنة التي تمثلها تلك الكائنات :

" كان واضحا أن وجه "بشير" يدور سابحا مع أفكاره وذكرياته وتأملاته المهتزة، كما نهتز نحن مع العربة، وتهتز معنا حياتنا، وما سيقدم من أحداث.

ظل "بشير" يحدق إلى الصحراء التي لا تنتهي.!

الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف!.

الأسلاف يقولون إن الجن هجر الشمال والمدن الممتدة على ساحل البحر منذ قرون. ركن إلى البيد الموحشة واستوطن الوديان البعيدة وشعاب الجبال النائية المرشوقة في بطن الصحراء كقلاع جبارة من حديد. فرت القبائل من هناك منذ قرون، وطارت هائمة إلى رقعة السكون الخالدة بعد حرب طاحنة شنها البشر على فلول الجن المشاغبة الشريرة"[68].

لإننا كما نرع هنا ان الصحراء تبدو كمصدر للعنة والخراب والهلاك وموطن للجن الطريد لدى بشير الذي بلا شك يرفضها وبقوة ويتطير من وجوده فيها.

جمعة والصحراء

يبدو جمعة من خلال حركته في الصحراء كأنما ولد هناك فيها، إنه يعشقها عشقاً خالداً من حيث لا يدري، فهو فيها قد وجد نفسه أو فلنقل ولد ولادة جديدة، حيث يلبس لثامه باستمرار ويتحرك ضمنه كأنما هو في مكانه الذي ولد فيه:

عندما يلحظ "جمعة" بداية اختفاء جزء من قرص الشمس وراء القمم البعيدة يأخذ لفة الحبل ويمتشق بندقيته، ويحكم لثامه ثم يقترح الذهاب في جولة لجلب الحطب"[69].

ثم لنتابع هنا موقف جمعة من الصحراء ومن فكرة الضياع فيها وهو يصرح به بنفسه:

آثار العجلات المرسومة فوق أرض وادي الحطب لم تمنع "جمعة" من

التصريح أكثر من مرة حين يدور الحديث عن الخوف من الضياع في الصحراء بأن الرجوع إلى معسكرنا سهل؛ وأنه يحفظ سبيل الرجعة عن ظهر قلب".[70]

وبتحليل مواقف الشخصيات السابقة من الفضاء المكاني المركزي للرواية (الصحراء) نجد ما يلي :

جمعة

حب | كلّي

زيـدان ـــــ حب / جزئي ـــــ الصحــراء ـــــ متغيرة / كراهية ـــــ المتكلم

كراهية | كلّية

بشيـــر

شكل (1-10) يشرح موقف الشخصيات من الصحراء (الفضاء المكاني) للرواية

حيث تتضاد وتتباين المواقف بينهم، فحب زيدان للوطن ناتج عن كونه جزء من الوطن الذي يجب حمايته والموت دونه بينما كراهية المتكلم محدودة بحكم أنه لا يكرهها في ذاتها ولكن يكره الألم الذي تسببه له شمسها وطبيعتها القاسية، بينما سنجد موقف بشير منها موقفا ناتجا عن كراهية مطلقة فهي في عمقه موطن للشياطين، بينما جمعة عاشق للصحراء يبدو كأنما يتنفس وجوده هناك.

تباين الموقف من قضية قتل الناقة أو القضية الأكثر مركزية في النص

قضية القتل الرمزي للناقة تحولت من خلال ظهورها أمام الثلاثي (جمعة، بشير، زيدان)، ومواقف الشخصيات المركزية الأربعة لبؤرة التأزم الحقيقي لنص التابوت.

بدأت أزمة الناقة من خلال صورة ثلاثة من أفراد المجموعة وهم في وادي الحطب وهناك، وبعد لحظة من النعاس للمجموعة كلها، ظهرت أمامهم الناقة، ومن خلال اشتغال متميز على الحواس، ثم رصد قضية القتل.

قتل "جمعة" الناقة وشاركه في خجل "بشير"، فيما وقف ضد ذلك وبجنون "زيدان" وكان المتكلم معه في موقفه ومجاملاً له.

"صاح "زيدان" خارجاً عن طوره:

– قلت لك دع الناقة وشأنها أيها المنكود. الناقة هي النذير . ألا تفهم؟!

– أي نذير وأي خرافات أيها العبد. ارجع إن شئت. سأصطاد الناقة"[71].

يستمر تفعيل الحدث، فبعد صراع جسدي بين جمعة وزيدان، تفوق فيه جمعة وترك زيدان على الأرض وذهب لقتل تلك الناقة(الرمز) :

"انتفض "زيدان" ثم رمى جسده النحيل على جمعة محاولاً افتكاك البندقية، تشبثت الأيدي بالبندقية اختل التوازن وسقط الاثنان على الأرض"[72].

ويستمر الفعل من قبل "جمعة"

"قال دون أن يلتفت: سترون، سأصيبها في النحر مات لهاثه. وعادت أصابعه إلى التوتر المخيف.وجمد "بشير" وأشاح "زيدان" بصره نحو الغرب"[73].

وبعد أن قتل جمعة الناقة عاد هو وبشير بفخذها إلى المجموعة وهناك تعاون الجميع على إعداد الشواء عدا "زيدان" و"المتكلم":

"تعاون الجميع عدا "زيدان" وأنا على إعداد العشاء وتشريح اللحم وإيقاد النار"[74].

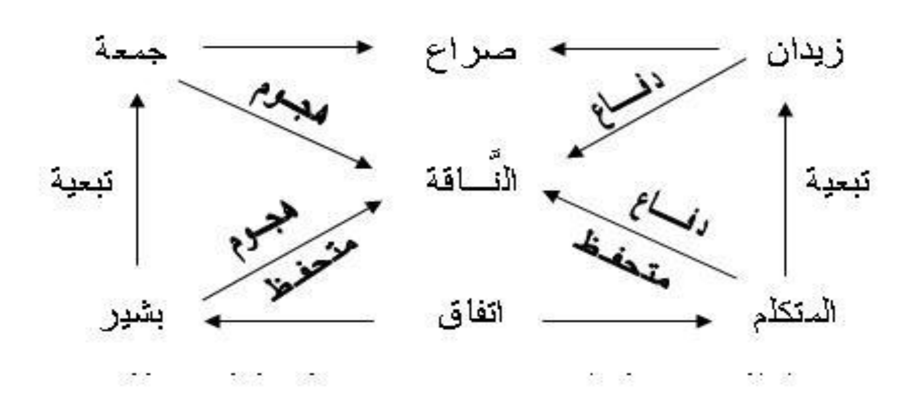
إن "المتكلم" لا يكتفي بطرح الموقف طرحاً عادياً ولكنه يطرحه من خلال تشخيصه لمتخيلات بِذَر لتوتر قادم.

"تناهى إليَّ في مجلسي صوت غليان صادر من خلال دخان الشواء، صوت شبيه بذلك يصدر من إطفاء قضيب حديدي ساخن في الماء"[75].

ومن خلال كل ما سبق ندرك أن قضية الناقة كانت محوراً مركزياً لتباين الرؤى بين كل الشخصيات المركزية. إن الصراع بين "جمعة" و"زيدان" مركزي حول هذه النقطة؛ ذلك أن كل منهما تحركه رؤيته للأشياء. كما أن كلاً منهما

تحركه شبكة ثقافية خاصة ومنطلقات مختلفة، كما أن المتكلم من خلال تصرفه المتحفظ وعدم اتخاذه لموقف صريح وقوي يعكس حالة الاغتراب المستمر "فكرياً" التي يعيشها.

إنه على الرغم من تفاعله مع زيدان إلا أن ذلك التفاعل يبقى محدوداً، أقرب إلى المجاملة منه إلى فعل حقيقي. بشير نفسه وكعادته مناقضاً لذاته وفاعلاً لعكس ما يؤمن به، يبدو إلى حد ما شاعراً بخطيئة قتل الناقة، إلا أنه كنسق أفعاله المعتاد ينساق كعادته وراء أي شيء وهنا كان انسياقه وراء "جمعة".وعبر كل ذلك تبدو قضية قتل الناقة قد جاءت لترفع من النسق الدرامي للحدث وتطرح بنية تضاد منظم بين الشخصيات وكذلك لتطرح انفتاحاً في التوقعات لدى المتلقي ونجد بعد تحليل كل ذلك شبكة الفعل التالية لطبيعة الصراع حول قضية الناقة.



شكل (10-2) يبين بنية تفاعل الشخصيات حول قضية قتل الناقة

قضية الجندية والموقف منها

عند النظر في قضية التدريب العسكري أو أداء الخدمة العسكرية نجد مواقفا متباينة من ذلك من الشخصيات بحيث تتضح شبكة أقرب ما تكون مما سبق على الرغم من اختلاف المواقف.

المتكلم والجندية

كان المتكلم كارها للدخول للجندية وهو في هذه الكراهية سلبيا مثل كل مواقفه السابقة فهو لا يمارس من الحركات أو الأفعال ما يحقق له الخلاص من هذا الأمر:

"المسامير المعدنية المرتسمة في الصورة الضوئية لم تقنع الطبيب في اللجنة العسكرية أثناء الفحص بأنني لا أصلح على الأقل من الناحية البدنية في أن أكون رجل حرب. قال لي بعد أن كشف على عورتي وأنا أقبع أمامه مثل أرنب، إن واجب الحرب لا يقتصر فقط على القدرة البدنية. وكتب بيده اليسرى في تقريره النهائي حول حالتي؛ بأنه يمكن الاستفادة مني في تخصصات أخرى كالمخابرة والأعمال الإدارية، أو أعمال الطهي والتنظيف في مطعم الجنود"[76].

فالمتكلم بهذا الشكل يحكي لنا في تأسف كيف تمّ وضعه ضمن الصالحين للجيش دون أن يحاول هو أن يمارس أي موقف ينجيه من ذلك على الرغم من أنه يمتلك من العيوب والعاهات الجسدية التي تؤهله لكي يعفى، هذا الموقف من المتكلم سنجد عكسه من الآخرين.

زيدان والجندية

تتأسس مواقف زيدان من الجندية من خلال سلم القيم لديه، فهو قد آتى من تلقاء نفسه لأداء هذا الخدمة لإيمانه بضرورة حماية الوطن من العدوان ومن الأعداء، سنلحظ كيف ينقل لنا المتكلم هذه المواقف التي يتخذها زيدان ثم يطرح لنا كما سنرى رؤيته في ذلك:

" أفاض "زيدان" في أحاديث الغسق عن أفكار الحرب وعن مدينته. كان من الواضح أنه يصر على أفكاره حول الحرب لا دفاعا عن شيء معين يراه من ركنه الأحادي النظرة. بل حتى لو تحول فعل هذه الأفكار ضده هو أيضا. بمعنى آخر واضح كان "زيدان" مستعد استعدادا كاملا حرا بأن يواجه الموت في سبيل الدفاع عن الأرض. الحق أنني لم أجد في هذا النسق من التفكير النابع من شخصيته أي رابط واضح يربط مفهوم الجيش والجندية وبين أفكاره الواضحة حول الحرب"[77].

فزيدان بهذا الشكل يمتلك من الدوافع ما يجعله يذهب من تلقاء نفسه للجيش ونجده باستمرار يتفكر في الأجداد الذين استشهدوا في معركة حماية الوطن الليبي من الغاصب الإيطالي، حيث ننتقل عبر وعيه لمعركة الهاني وما حدث فيها من خلال تفكيره في جده المستشهد في تلك المعركة تلك ورفاقه من المجاهدين:

عندما رحل جده إلى طرابلس ليشارك في القتال في الهاني لم يكن عمره وقتها يزيد عن العشرين سنة. هكذا أخبره والده. قال له إنه ذهب إلى طرابلس مع ثلة من الشباب عندما سمعوا بهجوم الطليان على السواحل. دارت المعركة. ثم مات جده الشاب. وقتل الكثير من جنود الطليان الهاجمين بالرشاشات والمدافع"[78].

إن تكوين زيدان الديني ورؤيته ومواقفه المستمرة تكون منطلقا دائما لإتخاذه المواقف المختلفة التي من بينها ما سبق، وهو ما يختلف جذريا عن المتكلم الدائم التبدل والتغير في الأفكار والمواقف، كذلك بشير سنرى كيف يمارس دائما تذبذبه في المواقف مثل المتكلم.

بشير والجندية

بذل بشير قصارى جهده للفرار من التدريب العسكري ولكنه لم يتمكن من النجاة منها، ووصل به الأمر إلى مواعدة أحدى الفتيات للحصول على تقرير طبي من والدها ينقذه من الجيش، ومن خلال الحوار بينه وبينها في أثناء زيارتها مع عائلتها للضريح في بلدته :

" **إنني ذاهب بعد يومين. سوف أتقدم للكشف الصحي لأداء الخدمة العسكرية، ويقولون إنه من الممكن تزوير تقرير طبي ينجي صاحبه من أداء مهمة الجيش!.**

قالت الفتاة بلهجة خافتة غير متوقعة صدمت "بشير":

– يقال إن المتقدم للكشف الطبي لابد أن يخلع ملابسه أمام الطبيب ها .. ها .. ها .

ظل ساكتا. غيرت الفتاة لهجتها. كستها لحنا جادا:

– عموما. إن أبي طبيب في المستشفي الكبير. اذهب إليه وسأطلب منه أن يزودك بتقرير[79].

ثم بعد زمن وبعد أن ذهب لها هناك ونتيجة لضغط قيمة الخوف من الخطيئة التي يسببها الوعي بالشيخ الذي يحضر للعصاة ويعاقبهم بحسب أسطورة منطقته، فهو يهرب في آخر لحظة من تلك الفتاة الشبقة بعد أن التقاها في بيت بالعاصمة

". بعد دقائق خرج من ظلمة التيه راكضا إلى شوارع العاصمة. مشى في طريقه الوحيد. ارتد إلى الواقع في عنف. سيكشف عورته أمام الطبيب وسيدخل الجيش. سيطرق بابا آخر مختلفا قد يقوده إلى ساحل آخر. دنيا أخرى. وجه أمه قال له أنه ماض إلى حيث يخطط القدر وفقا لما رفع من أوزار فوق ظهره. وعاتقه ينوء بالأثقال"[80].

جمعة والجندية

سنجد جمعة وموقفه من الجندية يقدم لنا بنفس الطريقة التي قُدِمَ بها موقفه من الصحراء، فجمعة على الرغم من أنه من نفس منطقة بشير، إلا أن قصة الضريح والشيخ وما يحاك حولها من أساطير لا تعنيه، فهو يبدو كأنما قد ولد في الصحراء وقد ولد جنديا يحمل السلاح

"رد "جمعة" حانقا

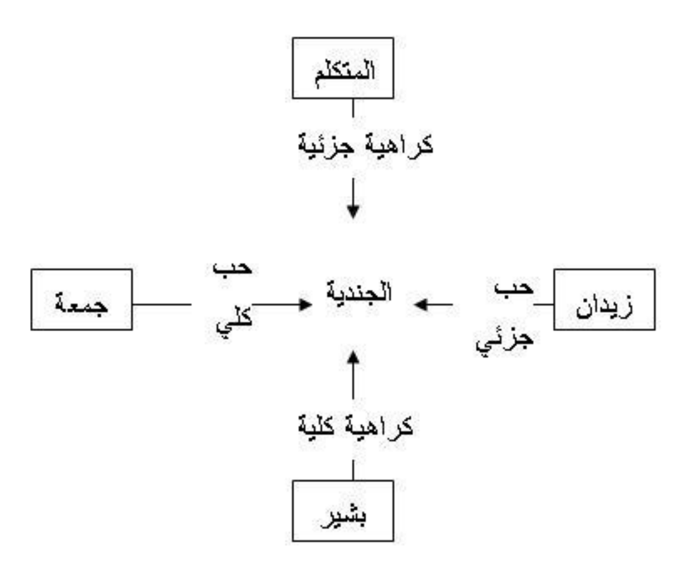
أنا لا أتظاهر بالشجاعة. أنا إنسان أؤمن بالواقع الذي أعيشه. وواقعي الآن هو أنني أجوب صحراء قاحلة معبأة بالألغام جثتها مكرها. أحمل بندقية، وقد أتعرض غدا أو بعد غد لخوض حرب قد أموت فيها. هل فهمت؟ وهذا الواقع يحتم علي أن أكون جنديا حقيقيا"[81].

فجمعة ولد جنديا ويتحرك هناك كجندي بندقيته دائما محشوة بالرصاص وهو دائما مستعد للقتال والصراع

" استمر "جمعة" يحشو الرصاص ذو الرأس النحاسي اللامع. يضغط على جسم

الرصاصة بأصابعه. تنزلق داخل المخزن مصدرة صوتا خشنا[82].

إننا كما نرى أمام شخصية الجندي بالفطرة.



شكل (10-3) يوضح موقف الشخصيات من قضية الجندية

خلاصة

نلحظ من خلال المحاور الأربعة السابقة قد التباين الحاصل بين الشخصيات الذين تكونت منهم رواية التابوت، إن التباين الذي رأيناه في المحاور السابقة التي تعتبر المحاور الأكثر فعلاً في الرواية قد أظهرت قدرة الكاتب على تجسيد التعدد من خلال شخصيات مختلفة حيناً ومتفقة أحياناً أخرى، إننا سنجد من التباين بين القضايا الخلافية بين الشخصيات المركزية مثل الموقف من الخدمة العسكرية التي يراها زيدان واجباً ويسعى لها بنفسه بينما يحاول بشير بشتى الطرق الهروب منها ولا نجد موقفاً فاعلاً للمتكلم وجمعة منها ، وكذلك موقف تلك الشخصيات الذكورية من الأنثى وكذلك موقفهم من الماضي الجهادي.

ثالثاً : تباين بُنى الحكايات التأسيسية للشخصيات

في نص التابوت، نجد الكاتب قد بنى كل شخصياته المركزية (تقريباً) من خلال ماض يخص كلاً منهم. هذا الماضي بدى أقرب ما يكون لجذر تأسيسي لكل

شخصية، وكان هناك كما رأينا انتظام رائع بين أفعال الشخصيات وتكويناتها وطبائعها وبين ماضيها وجذرها المؤسس لها.

سنمضي متابعين بنية الحكايات التأسيسية للشخصيات المركزية الأربعة، وموضحين من جهة أولى، قدر التباين بينها، ومن جهة أخرى، تباين تكويناتها الشخصية الداخلية. وبغية بلوغ ذلك سننطلق مع كل شخصية على حده، أي بعزل الشخصيات المركزية الأربعة، وموضعتها ضمن الأحداث المحيطة بها التي أسستها وكذلك الشخصيات الفاعلة فيها سلباً وإيجاباً والأزمنة المختارة لها والفضاءات المكانية التي تتحرك فيها وتنتقل عبرها، ولنتذكر هنا أننا لا نتحدث عن بنية الرواية الكلية وإنما نتحدث عن زمن تأسيس الشخصيات وإنبناءها أمامنا .

بنية الحدث ودورها في بناء شخصية "المتكلم" أمامنا

كانت معيشة "المتكلم" في طفولته، ضمن الفضاء المكاني (القرية) في ليبيا السبعينات مع بداية التحولات الكبرى الاقتصادية والاجتماعية مع ظهور النفط كعامل حاسم في تغيير العلاقات والطبائع بين أفراد المجتمع، كما تم رصد حالة التحول من القرية إلى المدينة، وهي الحالة الناتجة عن ذات التغيرات الكبرى في بنية المجتمع السبعيني.

"كان أبي يرجع من الصحراء في عربة كبيرة لها صندوق مملوء بالصناديق والحقائب. تقف العربة أمام البيت وينزل أبي. ينزل معه أشخاص آخرون، ينزلون بعض الصناديق والحقائب مع أبي. تتكوم الصناديق وحقائب سفر أبي على الأرض أمام بيتنا. يميل أبي بجسده على العربة. يتحدث قليلا مع الرجال ثم يضحك"[83].

كما أن تربيته وطفولته كانت في القرية حيث حميمية الطفولة واللعب مع الأخ الوحيد في كنف الوالدة الحاضرة دوما مع غياب الأب الذي كان يشتغل في النفط:

"في ذكريات قريتي منذ زمن بعيد. عندما كنا أطفالا كنا نرقب بلهفة غامرة

لحظات هطول المطر. عندما كانت تهب نسائم الخريف الرطبة، وتوغل الآفاق في الشحوب والرمادية وتكتسي السماء بالسحب الغامقة الثقيلة الحبلى بالماء وتبدأ دره على الأرض. كنا نركض وسط رائحة التراب المبلل، ونهتف في قداسة عميقة ..يا مطر صبي صبي.. كانت قلوبنا الصغيرة ترتعش رهبة وبهجة لمرأى موكب الغيث المقدس وهو يهبط إلى الأرض.."[84]

1) الحكاية الأولى

الحدث: بذخ وتنعم طفولي "للمتكلم" مع غياب الوالد وحضور الأم والأخ.

الزمن: (ماضي) زمن الطفولة (السبعينات).

الفضاء المكاني: القرية بأشجارها وثمارها (أحد قرى الشمال الليبي).

الشخصيات: الأب الغائب الحاضر والأم الحاضرة دوماً والأخ.

إننا كما نرى قمنا بتفتيت بنية الجذر التأسيسي الأول لشخصية المتكلم وأخذنا ونحن نرصد الأشياء الفاعلة في ذاته، أخذنا نرصدها في صورة مكونات حكائية، فحددنا الحدث المركزي الحاصل والفاعل ضمن بعده الذاتي وزمن حدوثه ومكانه باعتبار الفضاء المكاني فاعلاً في تكوين الشخصية ثم حددنا أيضاً الشخصيات المحيطة به في ذلك الزمكان والمُحقِّقة لهذا الحدث وسنستمر بهذا الشكل .

2) الحكاية الثانية

الحدث: الانتقال من القرية إلى المدينة واستقرار الأب.

الزمن: الماضي القريب. (زمن الانتقال) .

الفضاء المكاني: (القرية والمدينة).

الشخصيات: الأب والأم.

إن الانتقال من القرية للمدينة، واستقرار الأب وعمله في ورشته الخاصة التي افتتحها وسفر الأخ للخارج، كل ذلك يعتبر نواة حكاية تنضم مع الحكايات السابقة لتمارس فعلها على الشخصية "المتكلم" هذا التحول من القرية للمدينة ظهرت علاماته على باقي الشخصيات فالأم مثلاً تكلم أبنها كما يلي :

"**وتقول بلهجة نساء المدينة:**

– **قلت لك ألف مرة أن تقود ببطء، السرعة وراء كل المصائب**"[85].

وهو يتصرف فيما بعد مع عبد العزيز بطريقة أهل المدن:

" **ولم أكلف نفسي حتى عناء السفر إلى القرية التي تقيم فيها عائلته الكبيرة لتقديم واجب العزاء. كانت علاقتي به التي صنعتها المدينة تريحني على نحو ما من الخوض في مثل هذه المجاملات التي أراها نوعاً من هدر الوقت، ولا تشكل أي قيمة حقيقية في شبكة الحياة الصاخبة**" [86].

إننا من خلال ذلك ندرك كيف مارس الروائي من خلال الشخصيات إظهار فعل الأحداث الحاصلة سابقاً في تصرفاتها الآن. تستمر بنية الحكاية المتتابعة لقصة "المتكلم" من خلال حادث مهم آخر.

3) الحكاية الثالثة

الحدث: موت الأب ثم متابعته لموت الأم البطيء وموت أخيه الجنين.

الزمن: الماضي القريب جداً.

الفضاء المكاني : المدينة.

الشخصيات : الأم والأب والحمل الميت من الأم.

ركزت عدسة السرد وبقوة من خلال "المتكلم" وهو يصوِّر حادثة موت أمه الفاجع ويشتغل عليها فيما بعد هي وموت الأخ ضمن نسق الأفكار التي يحملها. ينطلق من حدة فعل موت أمه التي كانت ملاصقة له، ليرسم وبجمال حالة موت

أمه الفاجعة، رصدها كعادته مع المحافظة على قدر مناسب من التحفظ والبرود في إبراز مكنونات ذاته وألمه ولعل حادث الأم تحول لفاجعة كبرى من خلال صورتها وهي تموت وأيضاً عبر موت الحمل الذي أبقاه أبوه في بطنها قبل موته.

بعد مرحلة نتابع حالة المتكلم بعد موت الأم، وهو يبدو تحت تأثير إيجابي لبتول (زوجته) من جهة وتأثير سلبي لعبد العزيز والوسواس الداخلي الناتج عن الاستماع لما يطرحه من أفكار تعكس حدة ما يعانيه، ولنتابع هنا دور بتول الفاعل عليه: "**عندما رأت "بتول" بدايات انعطافي إلى الاشمئزاز بعد رحيل أمي بيوم أو يومين قالت لي وهي تواجهني على كرسي في مكتبة الجامعة بأنني شخص متشائم** "[87]. ثم انظر إليه وهو يحلل مواقفه السابقة "**كان غبائي وقتها والتفافي العنيف في دوامتي التائهة حول نفسي تحول دون رؤية يد "بتول" وهي تمتد لتأخذني في مشوار بائس داخل فؤادها المحزون**"[88].

وسنتابع هنا الفاعل الثاني الجديد على شخصية المتكلم، ومن خلاله هو وبتول سنجرد ممارستهما الفاعلة على شخصية المتكلم كبنية حدث ولنتذكر أنه عبد العزيز الجزار

"**كنت كثيراً ما أراه يدندن وهو مغمور بالدم ويداه تلمعان بنصل حاد تعملان في براعة في سلخ جلود الشياه التي يذبحها. كان طيباً. وكان فيلسوفاً مهذاراً. وفي أحيان كثيرة كنت أراه مقززاً بأسنانه السوداء وثرثرته التي لا تنقطع**"[89].

نلاحظ من الطرح السابق تعدد رؤية "المتكلم" أو تعدد تصوراته عن شخصية "عبد العزيز" التي يخلقها من خلال صورته وهو يشتغل، ثم من خلال وصفه له بأنه طيب وفيلسوف، ثم برؤيته له مقززاً، كل هذا التعدد في الرؤية ونحن نتلقاه كقراء يضعنا (فنياً) في رعشة الشخصية وهي تعرض ذاتها ومواقفها أمامنا. ولنتابع هنا الشخصية وهو يتحدث عن فعل عبد العزيز وتأثير كلامه عليه

"**تركني بجانب سيارته العتيقة أقف جامداً أفكر وأفكر.. وخرجت عن جمودي وأنا لا أكف أردد كم تبدو الأمور مقلوبة كم تبدو محزنة...**" [90] .

أي نحن أمام فعل ناتج عن حضور تأثير شخصيتي "بتول" و"عبد العزيز" على "المتكلم". هذا الفعل المتبادل لشخصيتي "بتول" و"عبد العزيز" على شخصية

"المتكلم" لم يكن على مستوى بناء الحكاية فقط ولكن أيضاً على مستوى المناصات التي وضعها الكاتب قبل الفصول.

4) الحكاية الرابعة

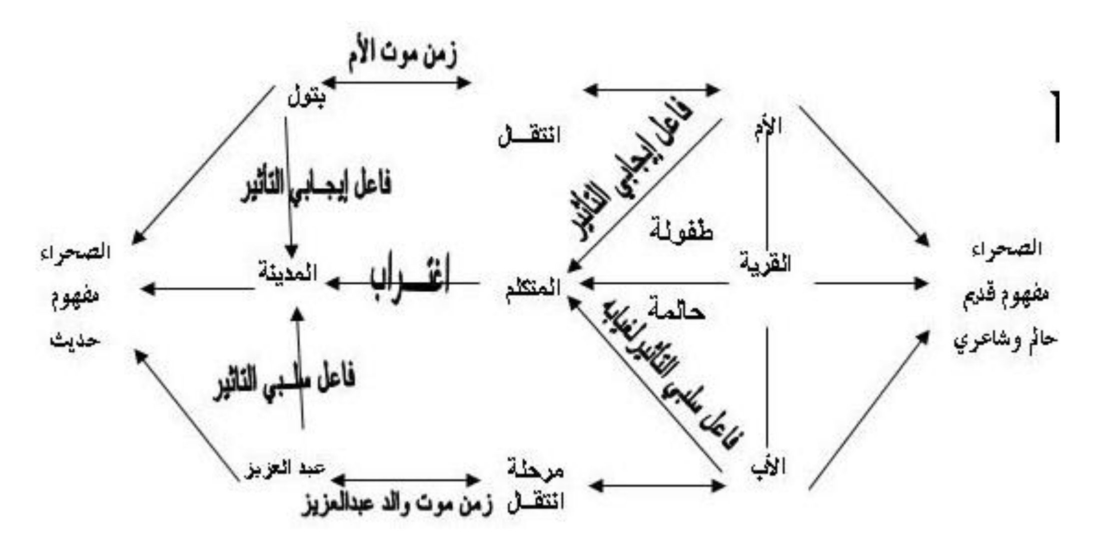
الحدث: طاقة فعل موجهة "للمتكلم" من "بتول" و"عبد العزيز".

الزمن: الحاضر.

المكان: المدينة.

الشخصيات: بتول وعبد العزيز.

وبمتابعة كل الحكايات السابقة بإمكاننا استنتاج بنية الحكاية التالية لشخصية المتكلم، التي ندرك من خلالها نسيج العلاقات الفاعلة على ذات الشخصية المركزية الأولى وكيف ساهم كل ذلك في تأسسها أمامنا عبر الأب والأم في العمل النفطي أثناء الطفولة الحالمة، كما نرى تأثير موت الأم السلبي على الشخصية الذي ظهر واضحا ضمن تفاعله مع شخصيتي "بتول" و "عبد العزيز" حيث تبرز الأحداث التالية كيف تحقق مفهوم مختلف وجديد عن الحياة لديه.



شكل (10-4) يوضح بنية الحدث ودورها في بناء شخصية المتكلم

بنية الحدث ودورها في بناء شخصية "بشير"

بشير إحدى الشخصيات المركزية الأربعة ضمن نص التابوت، يمتلك جذراً تأسيسياً متميزاً وخاصاً به، وينطلق جذر بشير من ليبيا الماضوية والقديمة، ليبيا قبل قرون، حيث تسود مفاهيم الشيخ والطريقة والجن والشياطين. قام المتكلم بتأطير تذكر "بشير" لقصة الشيخ الأسمر التي تتناقلها ألسن العامة من أهل مدينة بشير، بروايات مختلفة، ومن خلال مباشرة نقل تلك الحكاية، وكذلك بعض الإشارات النصية الأخرى، تدرك شدة تجذُّر هذه الحكاية ضمن نسق بشير الداخلي ونعتبر بنية حكاية بشير الأولى هي حكاية الشيخ الأسمر وصراعه مع الجن وطرده للجن من الصحراء وموته.

1) الحكاية الأولى

"الأسلاف يقولون إن الجن هجر الشمال والمدن الممتدة على ساحل البحر منذ قرون. ركن إلى البيد الموحشة واستوطن الوديان البعيدة وشعاب الجبال النائية المرشوقة في بطن الصحراء كقلاع جبارة من حديد. فرت القبائل من هناك منذ قرون، وطارت هائمة إلى رقعة السكون الخالدة بعد حرب طاحنة شنها البشر على فلول الجن المشاغبة الشريرة. تحالف البشر مع شيوخ الصوفية وقراء الغيب والسحرة القادمين من مراكش. أعدوا التمائم وحرقوا كميات هائلة من البخور، وأقاموا حفلات الجذب بين صفوف الأهالي، وشطحوا ليال طويلة على إيقاع الدفوف والمزامير. رقص فيها الأطفال حليقو الرؤوس، وتمايلت النسوة على الألحان الربانية حتى تمت لهم الغلبة. رغم محاولة نفر من الجن مهاجمة طقوس السمر بغية إفسادها حيث وقعت فتاتان فريسة حالة صرع، وأصيب صبي بنوبة صراخ بلا سبب. بعض الأسلاف يؤكدون أن النصر لم يتأكد تماما إلا بعد أن ترأس الشيخ الأسمر الحملة. انتصر البشر وتتبعوا فلول القبائل الفارة حتى حدود فزان، وطردوهم إلى متاهات الصحراء الكبرى "[91].

الحدث: حرب الإنس والجن وطرد الجن للصحراء وموت الشيخ.

الشخصية: الشيخ الأسمر في مواجهة الجن.

المكان: قرية الشيخ.

الزمن: الماضي (ربما عدة قرون).

إننا سنلاحظ بعد أن حدثت حرب الإنس والجن كيف أصبحت منطقة "الشيخ" تلك منطقة مباركة وكيف أصبح الشيخ يظهر لمن يمارسون الخطيئة، إن هذا الحدث أو النشوء للمفاهيم الجديدة، هو أحد أهم بؤر الفعل داخل شخصية "بشير" ونسيجه.

2)الحكاية الثانية

الحدث: ظهور "الشيخ" "مرهباً" لممارسي الخطيئة وحلول لعنته عليهم.

الشخصية: الشاب المهذار.

الزمن: الماضي البعيد.

المكان : قرية "الشيخ".

إن هذه اللعنة التي شخصت في النص من خلال المشكوك فيه ظاهرياً أي من خلال الإشاعة في بدايتها سوف تتأكد أمامنا من خلال النتائج، ولنتابع هنا وهو يتحدث عن إشاعة ظهور الشيخ

"**فعلت الإشاعة فعلتها، وسرت بين أحاديث الأهالي في المساء**"[92].وتأكدت الإشاعة مع موت الشاب الذي يمارس الخطيئة:"**إلا أن الأمر تأكد تماماً عندما وجد الشاب المهذار ميتاً خلف حائط بيتهم المطل على الحقل**"[93].

وبالانتقال المباشر للحاضر، نجد أمامنا ، بنية حديثة مهمة، تتمثل في ممارسات "بشير" داخل المزار التي تمثلت في تحرشه المستمر بالفتيات القادمات مع أسرهن ضمن زحام المزار. وتهديد الأم له وتخويفها له من أن تحل عليه لعنة "الشيخ" ما هي الضريح.

3) الحكاية الثالثة :

الحدث: مطاردة الإناث في الضريح.

الشخصية: "بشير" والإناث.

الزمن: الماضي القريب جداً.

المكان: مقام الشيخ ومنطقة المسجد.

إن هذه البنية ستواجه مباشرة ببنية فاعِلِه أخرى تمارس فعلها داخل ذات "بشير"، تلك البنية الفاعلة هي حدث ممارسة الأم لتذكير "بشير" بخطورة ممارسة الخطيئة في حرم الشيخ ومرقده.

"أمه قالت له وهي تسكب له الشاي الأسود:

- إنني أخشى عليك لعنة الشيخ يا ولدي..."[94].

إن قول الأم هذا الذي نقلناه قد تذكره "بشير" وهو بداخل المزار يقوم بمطاردة الإناث، فنتج عنه حالة ارتباك داخلية حاصلة له، وعبر كل ذلك نجد الحدث ما يلي:-

الحادث: الأم تحذر "بشير" من أخطاء، وتستدعي حكاية لعنة "الشيخ".

الشخصية: الأم.

الزمن: الماضي القريب جداً.

المكان: مدينة "بشير".

من خلال ذلك كله ندرك حالة الاضطراب الداخلي التي تعيشها ذات "بشير" تحت وطأة قوتين، قوته هو كفاعل، راغب في ممارسة الخطيئة مع الإناث، وقوة أخرى، وهي قوة الأم كفاعل مستدعٍ باستمرار لحكاية "الشيخ" وجعلها بؤرة فعل مضاد ضمن ذات "بشير".

إن "بشير" في آخر الرواية وهو يذهب للصحراء، سيتعرض للموت في اللحظة

الأخيرة من لحظات الرواية، ويبقى هذا الحدث أفقاً جميلاً لانفتاح خطاب الرواية على عدة إمكانيات ومنها:

1) لعنة الصحراء قد حلت على "بشير"، لعنة الصحراء المليئة بالجن أو بالشياطين والمردة.

2) لعنة "الشيخ" لمرتكبي الخطايا وكيف ينتقم الله منهم.

3) الاحتمال الثالث خارج عن هذه الاحتمالات وهو ناتج عن تفعيل "زيدان" لحكاية الناقة ومن خلال كل ذلك سنجد الحدث النهائي التالي:

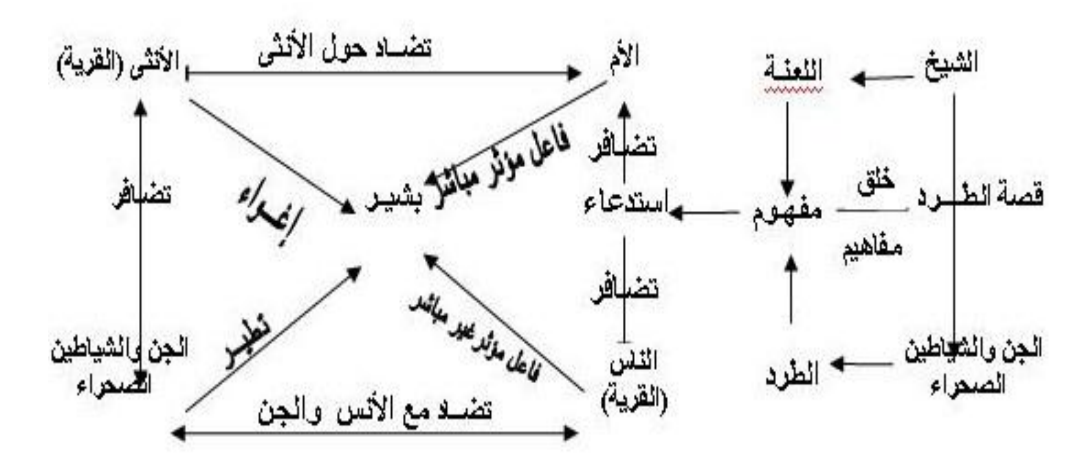
الحدث: موت "بشير".

الشخصية: "بشير".

الزمن: نهاية العمل الروائي (آخر زمن).

المكان: الصحراء.

ونجد من خلال تفتيت الحكاية السابقة بنية الفعل التالية



شكل (10-5) يوضح بنية الحدث ودورها في بناء شخصية بشير

ومن خلال شبكة بنية الحدث السابقة ندرك كيفية اتساق وانتظام الأشياء الفاعلة ضمن شخصية "بشير" من خلال الجذر المؤسس والمتكامل للماضي الذي أنتجت بناءً عليه أحكام ومفاهيم تم استدعاءها من قبل الأم والناس ضمن الرصيد الفكري للجماعة عن قصة "الشيخ"، فهو واقع من جهة تحت تأثير الأنثى كطاقة تمارس فعل إغواء عليه وتحت تأثير مفاهيمه عن الجن والشياطين وتأثير ذلك على ذاته فيما تمارس الأم من جهة وكل السكان في قريته تأثير عكس ذلك يندرج كله ضمن نسق التأثير الروحي، فهم يتضافرون جميعاً من خلال نسق القيم الذي ينتمون له في التأثير على بشير لتركه ممارساته الخاطئة .

بنية الحدث ودورها في بناء شخصية "زيدان"

ينطلق "زيدان" من خلال حكاية قديمة تمثل جذراً متميزاً له أيضاً، وهي حكاية جهاد الأجداد ضد الإيطاليين، إن كل من يحمى الوطن هو لنا ومنَّا، وإن كل من يمس الوطن هو عدو لنا، وهو المرفوض في وعى "زيدان"، ويطرح عبر زيدان باستمرار عظمة المجاهدين الأوائل ومنهم جدَّه، وجعل (الراوي الخارجي) من خلاله وهو يشخص حكاية معركة الهاني، يظهر لنا وبقوة ما أنوجد في ذات "زيدان" من مكانين، ومن خلال صورة معركة الهاني وجد زيدان المجاهد تتكون الحكاية الأولى.

1) الحكاية الأولى

"تقدم جد "زيدان" في برد الفجر. رأى تجمعا من جنود الفاشست يجر مدفعا. استتر بصخرة ثم شرع يقتنصهم. ثقبت إحدى رصاصاته رأس أحدهم فتبعثر الجنود مسرعين. سدد إليهم بندقيته مرة أخرى وصرع جنديا آخر وهوى الثالث بعد أن خرقت رصاصة صدره. كانت الخسارة فادحة في صفوف الطليان. أطلت الشمس كاملة. سكبت شعاعها الأبدي على طرابلس. ارتقى المجاهدون معراجا آخر في القتال على دوي المدافع وزمجرة الرصاص. أخذوا بصولة الفناء عن الأشياء"[95].

الحدث: جهاد جد "زيدان" في الهاني.

الشخصيات: جد "زيدان" والمجاهدين ضد الطليان.

المكان: طرابلس.

الزمان: (1911م) عند غزو الإيطاليين.

إن "زيدان" ينطلق من جهاد الأبطال ويجعله مدداً فكرياً وروحياً مستمراً، وذلك بالطبع طرح لتشكيل الجذر التأسيسي داخل ذات الشخصية "زيدان" أمامنا من قبل الراوي الخارجي، إن "زيدان" في عمق عمقه عاشق لهذا الوطن، وراغب وبقوة في الدفاع عنه، عاشق لوطنه وأرضه ولدينه، بل ويسعى لترسيخ مفهوم ضرورة حماية الوطن لدى الآخرين

" **قال لأقرانه الذين سخروا منه: التدريب على السلاح هو الطريق لمعرفة أسرار القتال. والقتال في سبيل الأرض هو في الحقيقة قتال عن وجود الإنسان نفسه**"[96].

2) الحكاية الثانية :

الحدث: "زيدان" يجسد مفهوم الدفاع عن الوطن والتدين معاً.

الشخصية: "زيدان".

الزمان: الماضي القريب.

المكان: عين الشرشارة.

بعد ذلك وعند الانتقال للصحراء، سيتجسد أمامنا موقف "زيدان" من القتل عموماً، وهو ما يجسد حقيقة ومفاهيم "زيدان"، الذي يرى في القتل لأجل الوطن وحمايته ضرورة ويرى عدم القتل لغير ذلك، وجعلت مفاهيمه تلك تتجسد علناً من خلال قصة الناقة الرمزية وقضية قتلها.

3) الحكاية الثالثة

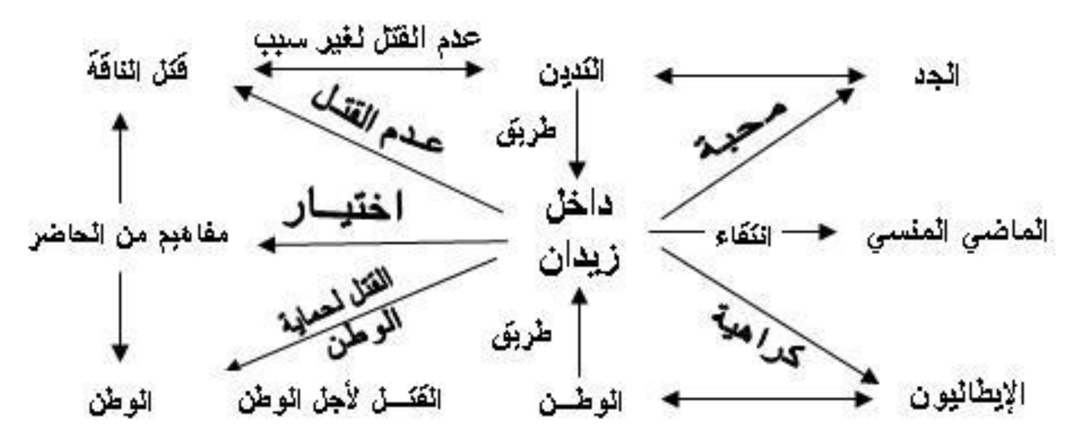
الحدث: الصراع حول قتل الناقة.

الشخصية: "زيدان" و"جمعة".

المكان: الصحراء عند (وادي الحطب).

الزمان: الحاضر (حاضر العمل الروائي).

ونستطيع أن نجد أنه نتاج لانتظام انسجام البعد الداخلي لزيدان من الصعب وضع شبكة بناء واحدة لهذه المجموعة من الرؤى الفاعلة ولكن سنحاول أن نختزلها في خطاطة واحدة، ذلك إنه وكما يبدو لنا، ليس الماضي هو الفاعل في "زيدان" ولكن "زيدان" المتدين والوطني هو المنتقى من الماضي ما تناسب رؤاه.



شكل (10-5) يوضح بنية الحدث ودورها في بناء شخصية زيدان

إننا كما نرى من خلال التقسيم السابق لبنية الفعل مع شخصية "زيدان"، سنلاحظ كيف مارس زيدان خياراته الواعية، إن الأسهم التي وضعناها خارجة من اسم زيدان في منتصف رسم البناء السابق، توضح مقصدنا عندما تحدثنا عن كون كل أفعال زيدان كانت قصديه، وكانت إفرازاً طبيعياً لخياره الواعي الناتج عن بعده الداخلي المكون من حب الوطن والتدين كطريق، عبر هذا المحور الداخلي كانت مفاهيم "زيدان" تدور دائماً حول القيم التي تنتجها ذاته، فالرجولة المثالية والرؤية الدينية والعشق حد التولُّه بالأرض هي النتاج الطبيعي، لهذا

التركيب ونتاجاً لذلك تتجسد كل المفاهيم وكل الخيارات، فالقتل مرفوض قطعاً إلا دفاعاً عن الوطن، إن قضية قتل الناقة الرمزي يمثل اختباراً حقيقياً لشخصية زيدان.

إن زيدان كشخصية فاعلة بذاتها يمتلك القدرة باستمرار على الفعل عندما يحين موعده، ويمتلك القدرة على الاختيار في المواقف المختلفة، إن "زيدان" باستمرار يتخذ موقفه من الوطن والقتل والجهاد والدين وشرب الخمر والمزرعة (العمل)، ويبدو في قلب كل ذلك فاعلاً في الغير وموجهاً للأفكار. فالصحراء بالنسبة لـ"زيدان" جزء من هذا الوطن الكبير، حمايته واجب والبقاء فيها لا يضير بل هو واجب، على الرغم من أن مكانه المفضل هو "عين الشرشارة"، كما أنه من حيث الأفكار يدور ضمن السياق الفكري شبه الصوفي بين النذير والبشير والركوع والسجود والتعبد وحب الإله.

بنية الحدث ودورها في بناء شخصية "جمعة"

يبدو "جمعة" الشخصية الإشكالية والمختلفة في بنية حكاية التابوت الكلية، ذلك أن "جمعة" تتشكل أمامنا من خلال حديث المتكلم عنه غالباً، ونظراً لما أعلنه "المتكلم" في أكثر من موقف عن رفضه لشخصية "جمعة" فإن شخصية "جمعة" المرفوضة، سوف يُهَمَل جذرها القديم، كما أن هناك ترميزاً على طول النص إلى أن الولادة الحقيقية لـ"جمعة" هناك في الصحراء، ونظراً لأنه لا يوجد ضمن بنية الحكاية لنص التابوت أي إشارة لماضي "جمعة"، سنتعامل مع "جمعة" وكأنما ولد (ولادة رمزية) في الصحراء منساقين في ذلك وراء رموز حكاية التابوت.

الحكاية الأولى :

الحدث: ولادة "جمعة" في الصحراء.

الشخصية: "جمعة".

الزمن: الحاضر.

المكان: الصحراء.

الفعل الأول الحقيقي لـ"جمعة" وحسب ما سنرى هو حمله المستمر للسلاح وإطلاقه المستمر للرصاص بسبب أو بدون سبب، وهو ما يعكس لنا رمزياً حقيقة نزعة الجندية عنده.

الحكاية الثانية : الحدث: "جمعة" يحمل السلاح ويطلق الرصاص.

الشخصية: "جمعة".

الزمن: حاضر الرواية.

المكان: الصحراء.

سنتابع بعد ذلك صراع المفاهيم بين "جمعة" و"زيدان" حول قضية القتل، وهو بالضبط حول قتل الناقة.

إن "جمعة" الذي ولد ولادته الحقيقية هناك في الصحراء، وتشكلت أمامنا من خلال النص باستمرار بنيته الفاعلة، سنيطلق من قيمه ومفاهيمه ليمارس فعل قتل الناقة.

الحكاية الثالثة :الحدث: "جمعة" يقتل الناقة.

الشخصية: "جمعة" و(الناقة كفاعل).

الزمن: الحاضر.

المكان: الصحراء عند (وادي الحطب).

بعد ذلك نجد أمامنا بنية حديثة أخرى وهي قتل "جمعة" للثعلب، وبرغم ما قد يتبدى من عدم أهمية ذلك، إلا أننا هكذا أمام "جمعة" كفاعل يمارس عملية القتل ويصبح الثعلب كحيوان مفعول به واقع تحت إرادة "جمعة".

الحكاية الرابعة :الحدث: "جمعة" يقتل الثعلب.

الشخصية: "جمعة" و(الثعلب كفاعل).

الزمن: الحاضر.

المكان: الصحراء.

إن نهاية هذه الأحداث ستكون من خلال موت "جمعة" بعد أن لدغته العقرب، وينتهي عائداً وقد تحققت فيما يبدو عليه نبوءة "زيدان".

الحكاية الخامسة :

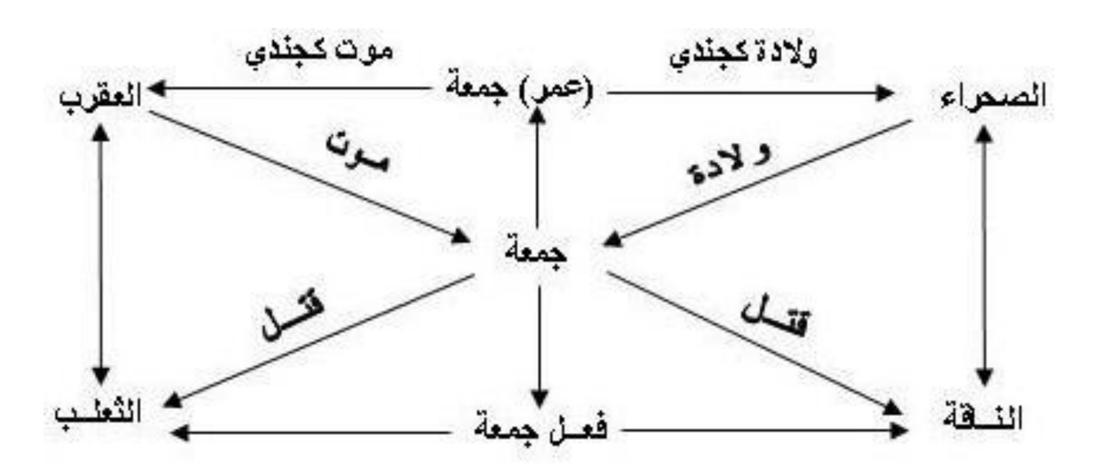
الحدث: موت "جمعة" ملدوغاً بالعقرب.

الشخصية: "جمعة" و(العقرب كفاعل).

الزمن: الحاضر.

المكان: الصحراء.

ومن خلال كل ما حدث نجد لـ"جمعة" بنية الحكاية التأسيسية التالية



شكل (10-6) بنية الحدث ودورها في بناء شخصية "جمعة"

وعبر الخطاطة التالية، نلاحظ كيف حدثت ولادة "جمعة" الحقيقية في الصحراء كجندي وموته، ثم كيف مارس فعله، أولاً في قتل الناقة وثانياً في قتل الثعلب.

إن شخصية "جمعة" باستمرار شخصية فاعلة مثل "زيدان"، شخصية قادرة على اتخاذ القرارات المجسِّدة لبعده الذاتي ونسقها الداخلي.

خلاصة: من خلال كل ما سبق عن الشخصيات الأربعة المركزية نلحظ قدر التباين و الاختلاف في بناء كل شخصية من خلال ماض متميز وأختيار خاص لأزمنة معينة ، تنعكس فيما بعد على الشخصيات وفعلها ، إننا بعد هذا البناء المتميز على مستوى كل شخصية وعالمها ستابع هذه الشخصيات من خلال محور (الفعل) كفاعل أو مفعول به أو كمؤثر أو متأثر .

المحور الرابع: التباين بين الشخصيات من حيث أدوارها كفواعل

نعود من خلال هذه المفصَّلة لفواعل نص التابوت وبغية الوصول للمزيد من التقسيم للشخصيات حسب أنواعها – وبنفس التقسيم السابق للشخصيات الأربعة– سنبحث عن مكونات القصة الأربعة ضمن نسق تلك الشخصيات، ونتاجها على كل تلك الشخصيات وكذلك سنتابع الشخصية الفاعلة (القيادية) والشخصية المتأثرة بفعل الغير(التابعة) في الرواية .

المتكلِّم على محور الفعل

يُرسم أمامنا "المتكلم" كما رأينا فيما سبق وهو تحت وطأة أحداث شكلت بعده الداخلي.

الحدث

نتج عن بنية الحدث السابقة الذكر تشكيل داخلي خاص لذات "المتكلم"، فتشكلت ذاته منبنية بين غيبة الأب وعودته والحضور المستمر للأم، فتشكلت تشكيلة خاصة نتج عنها بنية منهارة نفسياً تعاني القلق والاغتراب، مع غيبة الأم وصورة الغياب السابقة.

تفاعل "المتكلم" مع الحدث كان من خلال ظاهرة الاغتراب وحالة البعد عن الآخر، التي انعكست على كل أفعاله وعلاقاته مع الآخرين.

الفواعل (الشخصيات)

كان "المتكلم" أمامنا وعبر النص تحت وطأة نوعين من الشخصيات:

النوع الأول: مفعول به مارس هو من خلاله إسقاط نزعة الاغتراب عنده عليهم، وهم أمه وأبيه، وأمه خاصة فرسم من خلال صورة موتها، صورة متميزة للموت والألم والقهر والهموم.

النوع الثاني: فواعل مارست فعلها على شخصيتة وكانت تتجاذب وتتدافع داخل مكونة الشخصي وهما زوجته "بتول" وجاره "عبد العزيز"، كان "عبد العزيز" باستمرار طاقة فعل مضاد من خلال تصرفاته وقوله وجعل يدفع في الوعي الباطن "للمتكلم" طاقات من الإحباط لا تنتهي وقوى تدعم حالة الاغتراب التي يعيشها .

"**بتول**" : مارست "بتول" فعلاً عكسياً على ذات "المتكلم"، وكانت باستمرار قوة فعل إيجابية تمارس دائماً إخراجه من قمقم اغترابه.

الزمن: يعيش "المتكلم" باستمرار بين زمنين، زمن الطفولة الناعمة الهانئة إلى جانب أمه، وزمن الحاضر، حيث "بتول" هي الصدر الحنون، وبين الماضي والحاضر، تتشكل الذات ويحدث التمزق المستمر، تمزق بين طفولة القرية واشتداد العود في المدينة.

إن "المتكلم" من حيث الأزمنة يعيش بين أزمنته هو ذاته ومن خلال ما عاشه هو نفسه، إنه يمارس فعل استدعاءه لوحده دون وساطة أو معونة.

الفضاء المكاني

يولد "المتكلم" ويترعرع في القرية، القرية هنا هي إحدى قرى الشمال الليبي، ويمارس تلمس غير واع لفضاء الصحراء، من خلال أبيه المشتغل هناك. وينتقل في سنين مراهقته للمدينة، ومع المدينة يجد من خلال الخدمة الإلزامية مفهوماً آخراً للصحراء، الصحراء الآن غير صحراء الطفولة، وعبر كل ذلك التغيير بين

الماضي حيث القرية ومفاهيم الصحراء النفطية (والحاضر حيث المدينة وصحراء الجيش) بين كل ذلك يتشكل المزيد من الطرح لحالة الاغتراب الذاتي وتنعكس على كل الأشياء

الماضي ماضي الشخصية ⟷ الحاضر حاضر الشخصية
الخلخلة الأسرية ⟷ موت الأب والأم
الأم، والأب نصف المتواجد ⟷ بتول، عبد العزيز
القرية ⟷ المدينة

شكل (10-6) يبين دور مكونات الحكاية في خلق شخصية المتكلم كفاعل

وعبر الشكل السابق نلحظ انتظام المكونات الرئيسية على ذات "المتكلم"، ونلحظ أنه قد مارس إسقاط حكمه كفاعل على الماضي واستخدام الماضي (ماضي الأسرة) وماضي القرية وماضي المفاهيم الطفولية ليضعه في مواجهة الحاضر. ومن خلال كل ذلك يمارس مناقشاته الفكرية المستمرة والعميقة، ونجد أنه تجاه الحاضر مستسلماً لقوى الحاضر وهي تمارس فعلها على ذاته.

الماضي **مفعول به** ⟷ المتكلم **فاعل** ⟷ الحاضر

شكل (10-7) يبين شخصية المتكلم ضمن محور الفعل

بشير على محور الفعل

يشبه "بشير" من حيث طريقة تفاعله وعلاقاته، يشبه "المتكلم"، من حيث تواجده في منطقة بين الفاعل والمفعول به.

نرصد عبر الحكاية كيف عاش "بشير" بين الماضي والحاضر ومن خلال رصدنا لتفاعلات الشخصية مع المكونات الأربعة (حدث، شخصية، زمن، مكان) سنتابع هذا التشابه.

الحدث

تمثل الأحداث المركزية البانية لتفاعلات "بشير" ما يلي:

قصة "الشيخ" الأسمر وعلاقته بالجن وحربه معهم ماضي شخصية "بشير"، ومعها أيضاً تَكوُّن وتشكل مفاهيم لعنة الشيخ لكل العاصين، وفعله الخارق من خلال حضوره لكل من يمارسون الخطايا وكذلك تتشكل لديه ثقافة لعنة الجن والشياطين، إن كل تلك الأشياء تحضر لدى "بشير" من خلال أفعال استدعاء تقوم بها أم "بشير" ومن خلال استجابة "بشير" لثقافة أهل القرية الذين لا يكفون عن ترديد قصة "الشيخ" وقدراته وحضوره للعاصين. بينما يعيش الحاضر تحت وطأة قوتين: فعل أمه وممارستها لتحذيره وهي تتناغم مع صورة موعد الاحتفال الأسبوعي بـ"الشيخ" وحضور الشيوخ ونقرات البندير والبخور المتصاعد، إن كل هذه الأحداث التي يعيشها "بشير" ستتصارع مع قوى فعل الإناث الحاضرات عليه، ويتحول بذلك وهو يعيش تحت طغيان قوتي "فعل": قوة فعل لإيمان بطاقات "الشيخ" فوق عادية، وقوة فعل أخرى، تتمثل في فعل الغرائز الحيوانية المشبوبة والطاغية على ذاته، وعبر كل ذلك يمارس "بشير" فعله وتفاعله، فهو مفعول به تحت وطأة حضور قوى "الشيخ" عبر الأم كفاعلة استدعاء، وفاعل من خلال استجابته لقوى الغرائز وعبر بحثه المستمر عن الأنثى الغائبة.

بشير والشخصيات

ترتبط الأحداث لدى "بشير" بالشخصيات فهو به كما قلنا سابقاً تحت وطأة فعل الاستدعاء الذي تمارسه أمه.

كما هو ذاته يمثل فاعل من خلال استجابته للمؤثرات الجسدية ويمارس بحثه ومغامراته الجنسية، وعبر كل ذلك نرى كيف يتحرك "بشير" بين الروحي والجسدي (الروحي حسب رؤيته هو بالطبع).

بشير والزمن

يعيش "بشير" الحاضر عبر خلخلة الاستدعاء للماضي إن الماضي يستدعى من خلال الأم خصوصاً، ويوضع داخل عمق ذاته في مواجهة الحاضر الجسدي بإناثه وواقعة الشديد الإغراء.

وبين الماضي الروحي شبه الأسطوري والحاضر الجسدي يعيش "بشير" حالة التمزق التي لا تنتهي وحالة من الصراع الداخلي المرير.

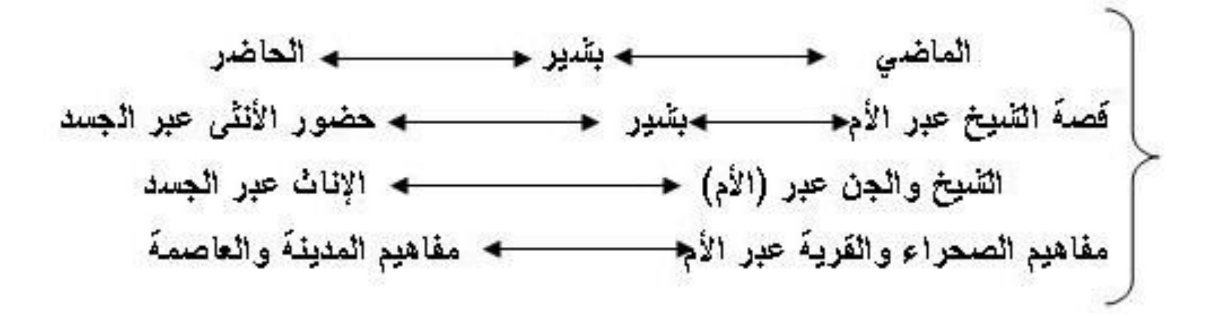
بشير والمكان

يعيش بشير حاضره في مدينته التي تمثل قرية "الشيخ"، ويتفاعل داخلها كما يتفاعل الآخرون، وتتكون لدى "بشير" كل تفاعلاته مع الفضاءات المكانية بنفس طريقة تفاعله مع الحدث فقوة المفاهيم المستدعاة عن طريق الأم والأسرة تتضمن مفاهيماً مكانية محددة كما يلي، فهو من خلال فعل الاستدعاء يؤمن بقيم خاصة محددة كما يلي:

القرية (قرية "الشيخ") فضاء مكاني مبارك وعظيم.

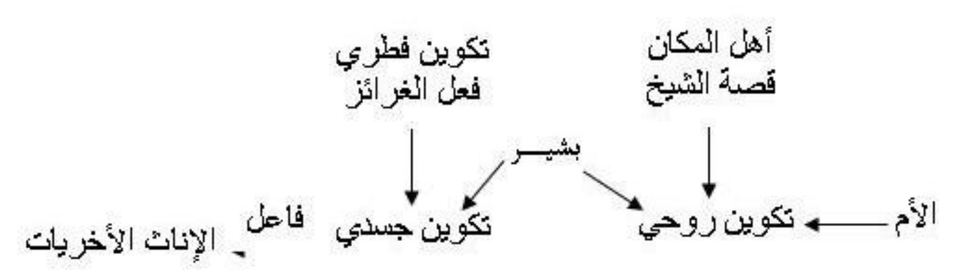
الصحراء (صحراء الجن والشياطين) هي فضاء مكاني لعين مليء بالمرض.

وفي الحاضر يميز "بشير" بين ضريح "الشيخ" وقوة حضوره وبركته والمدن الأخرى (طرابلس، بنغازي). إن كل أفكاره الآنية والحاضرة عن الفضاءات المكانية الأخرى تنطلق من فعل النزعة الجسدية لديه، فطرابلس مليئة بالإناث والجميلات على عكس فضائه المكاني الحاضر فيه "الشيخ"، لا يظهر "بشير" أي تفاعل مع إناثه مما يعكس قيمته الحاضرة داخل ذاته. وعبر ذلك نرى انتظام أفكار "بشير" وتناسقها، ذلك أن هناك ترابطاً حاداً بين البنى الفاعلة على "بشير" وتصوراته المكانية. وعبر كل ذلك نرى ما يلي:



شكل (10-8) يبين تفاعل بشير مع بنية المكونات الحكائية

وعبر ذلك نرى فعل الأشياء على ذات "بشير"، فهو فاعل نتاج لقوى الجسد في الإناث الحاضرات قريباً منه وهو مادة لفعل قوى الاستدعاء التي تمارسها الأم انطلاقاً من الأرضية المفاهيمية المشتركة بينهما التي أسسها الحضور الكلي لأهل مدينته



شكل (10-9) يوضح شخصية بشير ضمن محور الفعل

فـ"بشير" منفعل بأثر قوتين، قوة الفعل الخارجية المفاهيمية، وأخرى داخلية نتاج لأثر الغرائز والنزعات الشخصية، إن التمزق الذي يحصل لـ"بشير" هو نتاج هذا التذبذب بين الماضي والحاضر بين الروحي والجسدي وبين المقدَّس واللعين.

زيدان على محور الفعل

على عكس "المتكلم" و"بشير" نجد شخصية "زيدان" شخصية فاعلة غير مفعول بها، أي أننا أمام شخصية تمارس فعلها من خلال سُلَّم القيم الذي تمتلكه وليس من خلال مؤثرات خارجية عليها، إن هذا بالضبط ما سنجده يَسِمُ شخصية "جمعة".

زيدان والحدث

مارس "زيدان" باستمرار خياراته أمامنا من خلال (الراوي) الذي يشخصه. وكان يميل باستمرار للروحيات أو التدين، كما أنه يرتبط إضافة لذلك بالوطن كمفهوم. ومن خلال هذين المفهومين الأساسيين في سلم القيم لديه، يمارس "زيدان" فعله. فهو لوحده ونتاجاً لمفهوم الوطن يذهب للكشف العسكري ويمارس خياره في التدرب على السلاح، كما أنه بخياره ومن تحت نفس الدافع ينطلق متفكراً أجداده المجاهدين الأشاوس الذين دفعوا الأرواح ثمناً للوطن، وخاصة جدَّه شهيد معركة الهاني. كما أن رؤيته الدينية تدفعه باستمرار للتحرك بين مكوني (الحلال/ الحرام) كنوع للأفعال. أي أن كل ما يجيزه الدين ويأمر به من عبادات وغيرها من الأفعال المصاحبة يقوم به، فيما كل ما يناقض الشريعة ويتعارض مع رؤيته هو لها فهو حرام متروك.

ومن خلال هذه المكونات الداخلية تمارس شخصية "زيدان" خياراتها، فهو ضد القتل بدون سبب، بينما القتل دفاعاً عن الوطن هو من أكبر الواجبات، وكما رأينا نجد "زيدان" ضمن محور الفعل ممارساً لكل خياراته الخاصة والمنطلقة من بعده الداخلي.

زيدان والشخصيات:

كان زيدان طاقة فعل مستمرة، أي أنه باستمرار كان فاعلاً في قضاياه الخاصة وكذلك في القضايا التي تقابله.

ولقد كان في مرحلة الانتقال للصحراء والمكوث هناك فاعلاً محركاً للآخرين وكان صراعه هو و "جمعة" حول الناقة أحد أبرز مواطن الفعل بروزاً مع "جمعة" وموقفه من "بشير" وتقييمه له وموقفه من المتكلم الذي انعكس من خلال تصرف المتكلم، ونرصد من خلال ذلك مكون "زيدان" كما يلي

زيدان داخلياً ← زيدان ← الشخصيات الأخرى

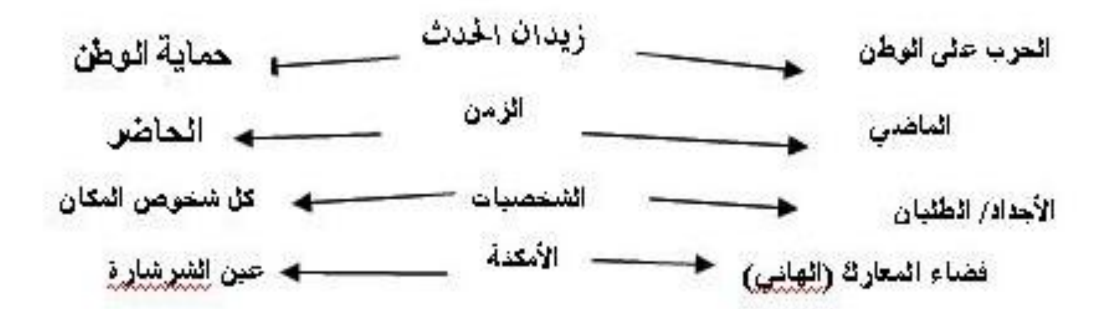
شكل (10-10) يوضح زيدان على محور الفعل

زيدان والزمن

يعيش "زيدان" ومن خلال سُلَّم القيم المذكور سابقاً باستمرار بين الحاضر والماضي، إن الماضي المفضل لدى "زيدان" هو ماضي الجهاد الذي جسده الراوي (عبره) لمعركة الهاني، مما جعل الراوي يحوِّل تلك النقلة التاريخية لفعل حاسم ضمن نطاق العمل الروائي، والزمن بهذا الشكل يعني طاقة جاهزة يختار منها ما يتناسب وسُلَّم القيم لديه.

زيدان والمكان

لا تتغير مفاهيم "زيدان" عن المكان الذي يعيش فيه أو عن غيره كما لاحظنا مع "المتكلم"، كما أن الأمكنة كلها تمارس تواجدها كما الأزمنة من خلال سُلَّم القيم الداخلي. فالوطن بكل حدوده وشساعته هو البقعة المقدَّسة، الواجب الدفاع عنها بل والدخول من أجلها للجيش وتحمل الصعاب، إذن وكما رأينا هناك فضاء الوطن في عمومه كما يوجد فضاء آخر من جانب "زيدان" في الوطن ككل و يمتلك مكانة خاصة لديه هو (عين الشرشارة)، وسنرى كيف أنه يرتبط بعين الشرشارة ارتباطاً حاداً، فيتحول لعاشق للأرض وللتراب وللأطيار ولكل مكونات الفضاءات المكانية



شكل (10-11) يوضح تفاعل زيدان مع المكونات الحكائية

إننا نلاحظ أن "زيدان" يختلف عن "المتكلم" و"بشير" من خلال أنتظام كل الأشياء في الماضي والحاضر من خلال خياراته الذاتية، ويمارس هو كفاعل حضوره المستمر وفعله على الآخرين.

جمعة على محور الفعل

كما سبق أن ذكرنا مع "زيدان"، يمثل "جمعة" فاعلاً منطلقاً ومحركاً خاصاً من خلال خياراته للحدث في الخطاب الروائي للرواية.

إننا ومن خلال النص لا نجد بنية أحداث تحدث في الماضي السابق ولكننا نجد أمامنا "جمعة" في الصحراء مباشرة و هو ليس مثل الآخرين ممتلكاً لجذر خاص يميزه، ذلك وأنه حسب ما يبدو من النص تبدو الولادة الحقيقية لـ"جمعة" في الصحراء، وكأنما الجذر الحقيقي لـ"جمعة" هي الصحراء، وهي مكانه الأكثر تقبلاً له.

جمعة والحدث

ينطلق "جمعة" ممارساً كل ما يرفضه زيدان، ذلك أن "جمعة" ينطلق هو ذاته من سُلَّم القيم الخاص به الذي لا تلائمه إلا العقلية (الجندية).

إن "جمعة" يمارس خياراته من خلال بعده الداخلي ونزعته الخاصة ويثير من حوله الآخرين.وكل أحداث "جمعة" الرئيسية هي ضمن فضاء الصحراء، الذي يبدو كأنما ولد فيه.

الفعل الأول: قتل "جمعة" للناقة وصراعه هو "زيدان" وقهره لـ"زيدان" بالقوة.

الفعل الثاني: قتل "جمعة" للثعلبين.

الفعل الثالث: تقوم "العقرب" بقتل "جمعة".

ومن خلال كل ذلك نفهم أن "جمعة" على عكس الشخصيات الأخرى كانت

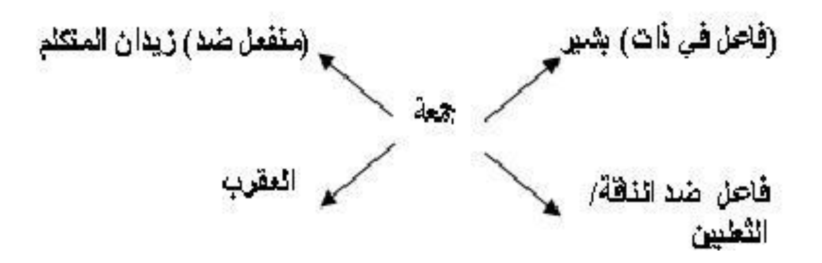
أغلب تفاعلاته مع (فواعل غير إنسية) وهو ما يؤكد لنا أن "جمعة" لا ماضي له ذلك أنه ولد هنا وتفاعل مع مكونات هذا المكان.

جمعة والشخصيات: كما أشرنا تمارس الفواعل الغير إنسية حضورها حول شخصية "جمعة" بالإضافة بالطبع للفواعل الإنسية (الشخصيات).

ولقد كان "جمعة" باستمرار يمارس فعله كفاعل من خلال بعده الشخصي ونزعته الداخلية التي انعكست خير انعكاس عبر الأحداث.

نزعة داخلية
جمعة
(فواعل إنسية) (بشير/ المتكلم وزيدان)
(فواعل غير إنسية) (عقرب/ ناقة/ الثعلبين)

شكل (10−12) يبين الفواعل النوعية ذات العلاقة بجمعة



شكل (10−13) يوضح جمعة على محور الفعل

أي أنه كما كانت الناقة والثعلبان تحت تأثير فعله. كان "بشير" منجراً وراء خياراته في قتل الناقة أو شرب الخمر وغيره، وبالعكس كان المتكلم مضاداً له هو وزيدان، وكذلك العقرب التي أنهت حياته.

جمعة والزمن

لا يمارس الزمن حضوراً واضحاً على شخصية "جمعة"، ذلك أنه كما سبق أن قلنا ولد الولادة الحقيقية الآن، وعلى الرغم أنه من نفس قرية "بشير" إلا أننا لم نرى أي نزعة واضحة عنده للإيمان بما يؤمن به "بشير" أو يفكر به.

جمعة والمكان

لا يوجد في الحقيقة إظهاراً واضحاً من "جمعة" لموقف من المكان وإن كان الروائي ومن خلال عمليات السرد قد تمكن بإتقان من خلق التفعيل الحقيقي لـ"جمعة" لشخصية المكان. إن "جمعة" قد تحوَّل لجزء من الفضاء المكاني الصحراوي ذاته. وجزء منه لا يتجزأ منه.

مستخلص نهائي عن فعل وتفاعل الشخصيات المركزية مع المكونات الحكائية:

من خلال كل ما سبق يستبين لنا قدر تباين الشخصيات من حيث فعلها واستجابتها للفعل وقدر التباين الكلي في بناء شخصيات رواية التابوت التي تعتبر دخولاً متميزا ومن أوسع الأبواب لعالم الرواية المتعددة القضايا والمتشعبة المواضيع، وتصبح الرؤى مختلفة ومتباينة ، فنجد أنفسنا أمام الوطني المتدين (زيدان) وأمام الفيلسوف والمتأمل الذي يعيش حالة اغتراب عميقة وهو (المتكلم) ونجد أنفسنا أمام الشخصية الجسدية القلقة المتقلبة ذات المفاهيم الروحية التي تعيش هي نفسها تمزقها بين الماضي الروحي والقدسي (من منظورها) وبين حاضرها المتهتك ، كما نجد الشخصية الفاعلة القوية ، شخصية جمعة الذي يمثل الجندي بكل قوته واعتزازه بنفسه واكتساحه للآخرين. وكذلك حضور تاريخ ليبيا منذ الماضي مروراً بمعارك الجهاد ضد الإيطاليين ثم الحاضر النفطي السبعيني والحاضر الآني لليوم، وكل ثقافة هذا المجتمع وأحلام أبنائه واشتياقاتهم .

الفصل الحادي عشر

بنية الحكاية في رواية "وجهان لجثة واحدة"

للأزهر بن الحبيب الصحراوي[97]

حكاية الرواية:

تحكي رواية "وجهان لجثة واحدة" قصة الشاب "صابر الجفناوي"، الذي تربى في صغره في الريف التونسي، وانتقل من الريف إلى المدينة. كما ترسم الرواية وبقوة صورة المجتمع التونسي في مرحلة آخر السبعينات وحتى أول التسعينات، ترسم المجتمع التونسي وكل التحولات الثقافية والبنى الأيديولوجية السائدة. يلتقي "صابر" في بداية حياته المعلم "عمّار" الذي جاء من العاصمة مع رفاقه مبشرين بفكرهم واصطدموا بحاجز التخلف والأمية التي يعاني منها الناس، حيث كانوا يعتقدون أنه من الممكن عن طريقهم تغيير العالم، وبعد أن سرق "صابر" (الطفل) وابن خالته "وناس" سرج حصانهم وحقيبتهم المحتوية على كتبهم وأوراقهم، قرر اثنان منهم العودة لمدينة العكاكيز القصيرة الأسطورية، فيما قرر "عمّار" أن يقوم بدور المعلم، حيث المدرسة التي بنتها الدولة كانت قد هدمتها السيول. ويرسم الراوي عبر "عمّار" الشخصية المثالية، حيث العمل دون مصلحة سوى الرغبة في تثقيف أولئك الأطفال وتعليمهم. في نهاية السنة الدراسية يعترف "صابر" لمعلمه بأنه هو من سرق السرج فيسامحه، و يتحقق عبر أسطرة الراوي لهذه الشخصية الفرصة لكي يطرح أيديولوجية بشكل غير مباشر.

في آخر السنة وفي الصباح الباكر يترك الأستاذ "عمّار" في الفصل الذي ينام فيه كل هدايا أهل القرية مع رسالة يشكرهم فيها. في نفس الوقت نجد ضمن رواية "وجهان لجثة واحدة" قصة مدينة العكاكيز القصيرة بنمط يجمع بين الخطابين الساخر والعجائبي وإن كان الخطاب المسيطر هو الخطاب الساخر.

حيث نتابع في هذه المدينة كيف قرر أهل المدينة بعد سقوط الجبل العالي وانهياره أن يمارسوا المشي منحنيين. تمّ ذلك عند اجتماع الناس في الموعد الذي حددته منظمة "الألسن الطويلة" و"جمعية الأناقة والرشاقة" وجمعيات أخرى، حيث تقدم "أحمد الشريف" وأخذ يشرح للحضور بشكل عملي فكرته التي يريد، التي تتمثل في الانحناء الذي تستلزمه طبيعة المرحلة ويتم ذلك بلبس السترة مقلوبة والتعكز بواسطة العكاز القصير، وتصور الرواية حكاية أهل المدينة وكيف استقبل حاكمها فرِحاً مسروراً هذا الفعل من تلك الجمعيات وقربها إليه.

ويستمر الراوي في سرد أحداث الصرع الذي نشأ بين هذه الجمعيات التي تعتمد فلسفة الانحناء وبين "حركة السواعد القوية" التي انطلقت من فكر ثوري ذي جذور شيوعية، وحاولت أن تقاوم هذه الظاهرة، فخرج دعاتها للقرى والأرياف طمعاً في كسب التأييد ولكنهم فوجئوا بالرفض وبإشكاليات منها ما سبق حكايته ضمن حكاية "صابر" وهو طفل، هو وكل سكان قرية أولاد حسن.

سنجد الحكاية بعد ذلك تخرج من النمط الساخر لنجدنا مع "صابر" في المدرسة الثانوية وهو يميل شيئاً فشيئاً لرفاقه الشيوعيين حيث الأستاذ "أيمن العكرمي" والملقب بـ"جيفارا" في صِدام هو وتلاميذه الذين اتبعوه مع الجماعة الإسلامية. ونتابع عبر الحكاية والاختيار الأيديولوجي الخاص موقف "صابر" وتحوله شيئاً فشيئاً للمجموعة الشيوعية، ثم بداية اجتماعه مع رفاق الحزب.

انتقلت عائلة "صابر" من سكنها السابق في قرية أولاد حسن إلى السكن الجديد في مدينة العكاكيز القصيرة. وتحقق لـ"صابر" النجاح في امتحان البكالوريا وأحس بفرحة الناس به. ولكن ما قلب فرحته هو توجيهه ليدرس في المعهد العالي للطبخ. انتقل "صابر" للعاصمة وهناك في الجامعة استقبله رفاق الحزب وتم حصوله على سكن في شقة منزوية يسكنها بعض أعضاء الحزب، ومن هناك بدا ينطلق في ممارسة الأعمال المنوطة به، حيث كان الشخص المسئول

عنه الذي يقوم بتوجيه حركته هو ما عُرِف بـ"الأصلع القصير". اصطدم "صبري" بالانشقاق في الحزب وبشخصيات خاصة في السكن مثل "عبدالرزاق" و"الأسمر" وغيرهم، وأصبح له اسم حركي هو "منصور الوسلاتي". سيتحول "الأصلع القصير" شيئاً فشيئاً مثل المحرك لطاقة "صبري" فهو يراقب الرفاق في الجامعات ويقوم بتبديل البريد اليومي ضمن طقوس خاصة بغرض السرية مع الفتاة السمراء، وبعد زمن يتعرف على شخصيات جديدة في السكن مثل "سعيد المتخاذل" و"جاكوب" و"أيت الله تونغ".

يستمر "صابر" في عمله كما يقوم بمراقبة رفاق الحزب في الجامعات من خلال بطاقة العضوية في الجامعة التي كان يجهزها له مدير أعماله "الأصلع القصير". يستعد "صابر" ليقوم بالكتابة على الحيطان تمهيداً للمظاهرة التي ستتم، ويكتشف مع الوقت سطوة التنظيم على الأفراد الذين ينتمون له، فقيادة الحزب تتدخل حتى في زواجهم كما يرى المزيد من التناقض، والأحقاد الشخصية بين أفراد الحزب كما في حالة "ندى" المشرفة السابقة على نادي الشبان والعلم، التي تعاني من اضطهاد رفيقات الحزب لها. وتنتهي حكاية "صبري" مع الحزب في المظاهرة التي قبض عليه فيها، وهناك تبدأ عذاباته مع المحققين، حيث نجد "البهلي" شخصية المجرم وهو يقوم بحرق أعضائه التناسلية وضربه وأخيراً الاعتداء على شرفه، كل ذلك ضمن السجن و"صبري" وحيداً. يخرج "صبري" من سلسلة العذابات بالتوقيع على المحضر المطلوب الذي يعترف فيه بما لم يفعل لينجو، فيحكم عليه القاضي بالسجن لمدة سنتين، وهناك يسجن مع "صميدة" وغيرهم، ويتعرف على قصة مدينة العكاكيز القصيرة من "صميدة" الذي يعرف أنه أحد الذين زاروا قريتهم في الماضي.

بعد الخروج من السجن يجد صبري والدته ميتة كما يجد والده عاجزاً وتقوم بإعالته أخته ورفيقها (الجار الطيب) "زائد". يتعرف "صبري" على "زائد" ويمارس معه الجلوس اليومي لشرب الخمر ويسمع قصة رحلته ملاكماً في أوربا وعودته بعد أن هربت زوجته المالطية بابنه الوحيد.

يجد "صابر" عملاً في تغسيل الموتى، ويتحول هذا العمل لنوع من الانتقام لكل ما حدث له فهو يمارس طقوسه الخاصة مع كل ميت بحسب مكانته الاجتماعية، ويتعرف هناك في دار الموتى على "نعيمة عرعور" وهي التي تقوم بتغسيل النسوة الميتات.

مع الزمن ينشأ بين "صبري" و"نعيمة" علاقة خاصة تبدأ بانكسار الخجل ولا تتوقف. وتنتهي الرواية على موت "زايد" (الذي أوصى بأملاكه لـ"شريفة" وأخوها صبري إن لم يرجع ولده) وكذلك بحمل "نعيمة عرعور" من "صبري".

"صبري" عندما خرج من مغسلة الموتى وجد الناس يتحدثون عن احتلال العراق للكويت وشعر بالغربة والبعد عن كل أحاديث السياسة.

وقبل الدخول ومناقشة بنية الحكاية في رواية "وجهان لجثة واحدة" من المهم أن ننتبه لدور العنوان الذي يمثل تمهيد للبنية الحقيقية للرواية.

العنوان:

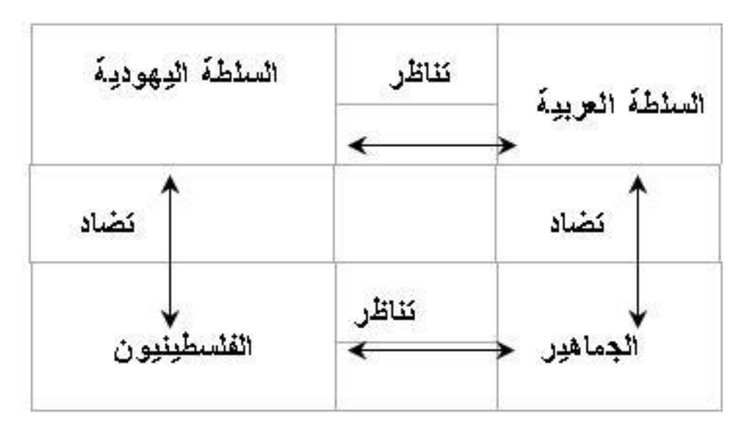
يمثل العنوان السابق ترجمة لحلم كان يحلم به "صابر الجفناوي" وقد حلم به ستة مرات في ثلاث سنوات من عمر سنواته النضالية، ويتم الربط مباشرة بين العنوان وأول مقطع من مقاطع الرواية:

"**بتراخٍ لا مثيل له أجلس على كرسيّ وثير دوّار. وفوق ركبتي طبق نحاسي عليه عنقود من العنب المسكي الشهي. ترفع أناملي حباته إلى فمي حبة حبة وعينان الحائرتان المشدوهتان على جثتي فوق الرصيف، تهاجمها جيوش الذباب الأزرق، وتحوطها جرذان وفئران والدود الأبيض ينهش طراوة الأمعاء والمعدة. الناس يمرون وأياديهم على أنوفهم وعيونهم لا مبالية. أناملي ترفع حبات العنقود إلى فمي حبة حبة وعينان المشدوهتان على الرصيف. حلمت هذا المشهد بكل عناصره ست مرات بأكملها خلال سنواتي النضالية الثلاث**"[98].

إن المقطع السابق يرسم أمامنا وجود بنيتين متناقضتين، أو وجهين متناقضين هما وجها الشخصية الذي يعيش التناقض على عدة مستويات. كذلك على مستوى البلد نفسها حيث الجوع يواجه التخمة.

إن بنى التناقض بين المجموعة الواحدة أو على نطاق مسيرة الفرد ستكون هي الأساس بينما سترسم لنا الرواية باستمرار ذلك التضاد المستمر بين الشخوص. حيث حدث التضاد هو المركزي في الرواية التي بنيت عليه منذ لحظتها الأولى.

يبدأ التضاد في الرواية منذ الحدث الأول، حيث تصطدم الشرطة مع الجمهور، هذا الجمهور الذي خرج من أجل فلسطين منادياً بتحريرها في الذكرى الأربعين لاحتلالها من اليهود، هنا تستوي الدول في اضطهادها لليهود مع اضطهاد اليهود للفلسطينيين.



شكل (11-1) يظهر طبيعة العلاقة التي رسمتها الحكاية للصراع العربي الصهيوني

إننا سنجد التناقض بين السلطات المختلفة، وكذلك بين مكونات هذه المظاهرات الجماهيرية؛ فالسلطة الغربية لا تمنع المظاهرة بينما تمارس السلطة العربية (تونس) القمع ضد المتظاهر:

"... **شاهدنا خروج الجماهير في السويد وألمانيا وكوبا وزائير والفلبين وبلجيكا وكينيا والأرجنتين وهي تعبر عن إدانتها لما وقع، فقلنا ونحن مجتمعون في ذلك البيت "الأقربون أولى بالمعروف" فلا أحد سيخسر شيئاً إن تجمعنا في الشارع واستنكرنا ما حدث وندّدنا بالمجرمين فما العيب في ذلك؟!، لا عيب أعتقد، فقد تعظم قيمتنا في نظر الناس**"[99].

هذا المقطع يعبر عن قدرة الجماهير في بلدان غير عربية على التظاهر، وبذلك يظهر أمامنا التناقض بين السلطة في الدولة العربية والسلطة هناك.

ثانياً: سنجد بنية التضاد الثانية بين الجلاد والسجين، وهي أيضاً تتناظر مع بنية أخرى هي بنية مغسلة الموتى والموتى في آخر الرواية. لنتابع هنا جزء من ذلك الخطاب الساخر الذي كان يرسمه الراوي وهو يصور بصمت وهدوء ذلك العالم الداخلي المقيت، حيث "البهلي" هو المسيطر وحيث للأشياء شكل مختل:

"أقبل علينا البهلي متنمّراً وفي يده سلك كهربائي سميك يلوّح به في الهواء وقال مهدّداً متوعدّاً: (وربي العظيم وربي العزيز ورحمة الوالد الذي شوى بموته كبدي إن من لا يشارك معنا في الأنشطة الترفيهية شويت لحمه بهذا) وأشار بيده إلى السلك الكهربائي السميك (ومنعته من الأكل والنوم أياماً).

بدأ يملي تفاصيل الأنشطة فقال: (أنا أقول وأنتم ترددون جميعاً بعدي وبصوت واحد منسجم ومنظم كل الذي أقوله..).

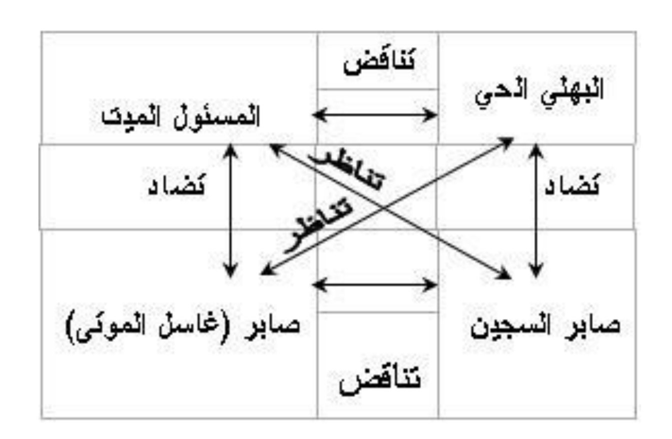
بدأ البهلي ينشد: (ديكي ديكي أنت صديقي) ردّدنا جميعاً دون استثناء، والألم يعصر نفوسنا والنقمة تخنقنا خنقاً ونحن نداري ذلك اتقاء شر البهلي الذي ينتقل بيننا بخفة لا مثيل لها، ويتفرس في الشفاه، ويصغي إلى الأصوات، ثم أضاف: (أنت أنيس البيت رفيقي) فردّدنا كما يفعل أطفال الكُتّاب: (أنت أنيس البيت رفيقي). هوى البهلي على شاب يقف أمامي مباشرة بذلك السلك السميك لتراخيه في ترديد النشيد فنزّ الدم من رقبته وتلوث قميصه الأصفر وتلوّى المسكين في مكانه وابتلعت صرخة تألمه أصوات المردّدين"[100] .

إننا كما نرى مع المجموعة وهي في السجن و"البهلي" هو المسيطر، والراوي عبر النهج الساخر الخفي والرصد الدقيق الكثيف يرسم حِدّة هذا التضاد فنجدنا أمام هتك العرض والحرق بالنار في الأماكن الحساسة وقلع الأظافر. سيكون رد "صابر الجفناوي" في آخر الرواية وهو يقوم بتغسيل الجثث ويقوم في حالة شبه هستيرية بضرب أجساد الموتى من الطائفة الغنية:

"بعد أن سمعت كل ذلك تسلّمت الجثة بحماس فيّاض وأنا أقول: (هذا يومكم الذي كنتم توعدون) أودعت الجثة في مكانها ودبّت في داخلي فرحة عارمة واندفاع لا مثيل له وقلت لنفسي: (يجب أن تعيد تأهيله وتأديبه يجب أن تحاكمه الليلة وتقتصّ منه وتنتصف للآخرين).

أغلقت الباب والنوافذ عند الساعة الواحدة ليلاً وأسدلت الستائر وجذبته جذبة من الثلاجة الجماعية فكان على الأرض... سحبته من رجله إلى أن استقر في الزاوية المعتمة... أوقفته في الزاوية، كان وجهه باهتاً أزحت القماش الأبيض عنه فبات عارياً مثل خشبة أو مثل حيوان ميت، نظرت إليه حدجته بنظرات ملؤها السخرية والقسوة، تقمّصت دور البهلي سيئ الذكر. ضربت على الطاولة وقلت: (باسم الشعب نبدأ محاكمة فلان الفلاني لقد حان الوقت لتقول فيه طلائع الشعب السرية كلمتها الفصل لقد صال وجال وبال على ذقون الرجال وبال في نساء الرجال وامتص دماء العمال المقهورين وتعدّى على حريات الناس وانتهك كرامتهم... إن هنشير العجل الأصفر الذي يخصب مرتين في العام كان ملكاً لأولاد الربيع وقد اشتراه منهم كرهاً وتدليساً، واحتال عليهم حتى حصله بثمن بخس...) كان اللثام على وجهي، وكنت مرتدياً معطفاً مثل معطف ستالين تلمع أزراره النحاسية وأنتعل حذاءاً عسكرياً ضخماً. أخذت الحزام الجلدي الأسود الذي أتمنطق به واقتربت منه متنمراً فجعلت أجلده وأركله في كل بقعة من جسده بشكل هستيري متهمج، حتى خارت قواي وأسندت ظهري إلى الثلاجة من فرط الإنهاك، ثم عاودني الغضب فعدت إليه أرفسه وأركله وأشتمه. تأخذني أحياناً بعض الشفقة فأتوقف عن تعذيبه... ينال مني التعب والإرهاق والحنق فأفتح النافذة وأستنشق الهواء بملء رئتيّ"[101]

إننا كما نرى أمام "صابر" مع الجثث وهو هنا وفي هذا المكان الرهيب يتحول إلى الجلاد، إنه يمارس فعل انتقامه من هؤلاء. لنتابع طبيعة المربع الذي ينتجه هذا الوضع مع الوضع السابق.



شكل (11-2) يوضح طبيعة العلاقة بين صابر و رموز السلطة ي كل الحكاية

إن "البهلي" وكل السجانين في السجن السياسي يتناظرون مع "صابر" غاسل الموتى، بينما يتناظر "صابر" القديم السجين في استسلامه مع المسئول الميت.

ثالثاً: البنية الثالثة هي تلك التي تأسست من خلال الخطاب العجائبي والساخر معاً حيث نجد قصة سقوط الجبل في مدينة العكاكيز القصيرة:

"أصيب سكان المدينة بذهول شديد لما شاهدوا الانهيار الرهيب ورأوا بأم أعينهم القمة الشامخة الذاهبة بعيداً في السماء مكدسة في المستنقعات وممرغة بالأتربة والأوحال فقد انهار الجبل العالي الذي يحصّن المدينة من الجهة الغربية من تلقاء نفسه وبصفة مفاجئة في تلك الليلة الصيفية المجنونة.

إنه تآكل من الداخل وأثّرت فيه الرياح الهوجاء والثورات البركانية المتعاقبة والرجات الأرضية القوية والسيول الجارفة.."[102].

الحدث السابق سيكون سبباً رئيسياً لما طرأ في المدينة من تحولات، ولا يخفى على أن موضوع سقوط الجبل الذي كان يحمي مجموعات من السكان من هجمات الريح ليس إلا حدثاً رمزياً يحقق به الكاتب ما يريده من إيحاء؛ فالجبل هو القوة التي كانت تحمي تلك الجماعة المتأففة. سنجد الريح هنا تقوم بممارسة فعلها الذي سيتسبب في التحولات التالية التي حدثت للناس:

"أحدثت الرياح القوية تغيرات عميقة في حياة الناس وأثار الواقع الجديد الذي وُجدت عليه المدينة نفسها جدلاً محدوداً في أوساط السكان، لكنه سرعان ما اتسع وعمّ، فقد كره أغلب الناس الوضع العادي في سيرهم على طرقات مدينة فقدت حصنها الحامي وأضحت نهباً للرياح العنيفة القاسية التي تجتاحها من كل الجهات، وتعوي داخل أنهجها وأزقتها وشوارعها الضيّقة كما تعوي الذئاب الجائعة وتزمجر، وتدوّي كدبابات غارقة في الوحل.

المحير في الأمر أن هذه الرياح المعادية للسكان أضحت تصدم الناس ببعضهم بعضاً فتقذف بهذا أمام العربات المتجولة في الطرقات وترمي بذاك على الجدران وبتلك على الواجهات البلورية للمحلات"[103].

فالريح كما نرى تحولت لكائن أسطوري يرمي بالناس ويقلق عيشهم، وستتحول هذه الريح لطاقة تدفع التنظيمات والجمعيات الهامة في البلد لكي تمارس الانحناء. فبعد أن مارس "أحمد الشريف" مع الرئيس الشرفي لجمعية "الأناقة والرشاقة والسلام" عملية الاتكاء على عكاز قصير فإن أتباع الشريف من جمعية "الألسن الطويلة" وكذلك أعضاء جمعية "الأناقة" قرروا المضي في تعكّزهم:

"تقدم أحمد الشريف إلى حيث يراه الناس وبحركة استعراضية رشيقة خلع سترته وقلب بطنها ظهراً ولبسها مقلوبة، ثم التقط ملفاً كان موضوعاً على ظهر الشاحنة وعكازاً خشبياً قصيراً لوّح به في الفضاء بشكل استعراضي، وأحكم وضع النظارة على عينيه ومرر يده على ربطة عنقه، فشخصت العيون وفُتحت الأفواه... تأبّط الملف بإحكام وتوكأ على العكاز القصير فانحنت قامته بشكل عجيب وجعل يمشي منحنياً متعكزاً فوق الشاحنة والملف تحت إبطه وربطة عنقه تتدلى"[104].

كما أنهم يتنافسون (اتباعاً لوعيهم) في الحصول على العكاكيز، بحيث أصبحوا قريبين من الكلاب، لنتابع هذا المقطع لهؤلاء وهم يصطفون أمام دكان صانع العكاكيز:

"قال ذلك ودخل دكانه فلاكوا ألسنتهم في أفواههم، وابتلعوا ريقهم في حلوقهم، وتبادلوا نظرات الحسرة والكمد، وخضعوا للأمر الواقع فاصطفوا.

كان أغلب الذين تحصلوا على عكاكيزهم في ذلك اليوم قد طالبوا بتقصيرها إلى حدود نصف المتر وما إن تم لهم ما أرادوا حتى انطلقوا إلى بيوتهم متوكئين على عكاكيزهم وكانت الرياح التي تهب بقوة في ذلك الحين عاجزة نسبياً عن زحزحتهم أو التطويح بهم بعيداً أو دفعهم للتصادم أو للارتطام بالجدران أو بالواجهات البلورية. أما البقية التي لم يحالفها الحظ ولم تتحصل على عكاكيزها في ذلك اليوم فقد اضطرت للعودة إلى دكان صانع العكاكيز مساء وخلال الأيام الموالية"[105].

ثم نجد موقف الحاكم الذي كان سعيداً بكل هذه التحولات في المواقف، حيث أصبحت هذه الجماعة مسالمة ومتقلبة لحكمه وراضية بقوله.

وهنا نتابع في هذا المقطع كيف يقنع الحاكم أتباعه بفلسفته في التعامل مع هؤلاء المتعكزين:

"إن المتعكّزين – أيها الأخوة– بهذه الطقوس التي يجسمونها في الشوارع والطرقات يتبرءون من ماضيهم المشاكس، وكأني بهم يقولون أثناء سيرهم وهم يتعكزون: (نحن دواب أيها السادة وهذه ظهورنا جاهزة للركوب فتفضلوا..) سكت دقيقة ثم أعلن نهاية الاجتماع المغلق.

صفّق أنصاره ومعاونوه طويلاً ووقفوا احتراماً لعبقريته وعقله، وقال قائلهم متأثراً بما سمع: (اعذرنا لجهلنا واعف عنّا وأغفر لنا زلاتنا فأنت معلمنا وسيدنا، منا الخطأ والجحود ومنك التقويم والصفح..) وخُتم الاجتماع بالترديد الجماعي للنشيد الوطني"[106].

كما نجد ظهور جماعة جديدة مضادة لهؤلاء المتعكزين ولانبطاحهم للحاكم خاصة بعد أن مارس الحاكم حل المجالس التعاضدية في تسع وتسعين بالمئة من الضيعات الخصبة المحيطة بالمدينة، وكذلك بعد قيامه ببيع أغلب المعدات الميكانيكية التابعة لها، وبدأت هذه الحركة نشاطها، وقامت بتوزيع المناشير وغيرها المضادة للحاكم والموضحة لانحطاط جماعة العكاكيز القصيرة:

"في مثل هذه الظروف المليئة بالأسئلة والحيرة والشك والتململ وهبوب الرياح العاصفة بشكل ما حق على كامل البلاد لمدة يومين متتاليين، أصدرت مجموعة ثورية تسمي نفسها (حركة السواعد القوية) منشوراً في ثلاث صفحات كتب بآلة كاتبة ووزّع في الهزيع الأخير من الليل في أغلب أحياء المدينة وبيوتها وعلى مراكز النفوذ والقرار في المدينة، أما السؤال الذي أفزع الحاكم وأضرم النار في عقله، هو كيف يمكن لهذا المنشور السري المعادي له أن يصل إلى غرفة نومه؟ فقد وجده صباحاً تحت باب غرفة النوم مما جعله يحصر شكه في أنصاره متهماً إياهم بتشجيع هذه الحركة المعارضة الفتية لتحدّ من نفوذ المتعكزين في البلاد ومن التأثير في علاقته الشخصية والسياسية بهم.

أعاد الحاكم قراءة المنشور ثلاث مرات ومما جاء فيه نذكر ما يلي: (رفاقنا أيها العمال والفلاحون والمثقفون الثوريون أيها الملتزمون بقضايا شعبنا

العادلة، جماهير شعبنا إننا نفتح أعينكم اليوم على ذلة المتعكزين وحقارتهم وعمالتهم للحاكم ومتاجرتهم بمصالح الشعب. لقد رأيتموهم كيف يسيرون في الشوارع ورؤوسهم مطأطأة وقاماتهم منحنية ومؤخراتهم مرفوعة، إضافة إلى أنهم يلبسون قمصانهم مقلوبة وبنطلوناتهم مقلوبة ومعاطفهم مقلوبة، وكأنهم بذلك يتبرءون من تاريخهم السابق ومن ماضيهم النضالي...

إنهم يعمقون الميوعة في صفوف جماهير شعبنا ويؤسسون لبدع جديدة على شاكلة بدع المشعوذين والدجالين والسحرة كما أنهم تحالفوا مع الحاكم لنسف ما أنجزتموه بسواعدكم وعقولكم ودمائكم منذ عشرات السنين ولمصادرة مستقبلكم ومستقبل أولادكم)"[107]

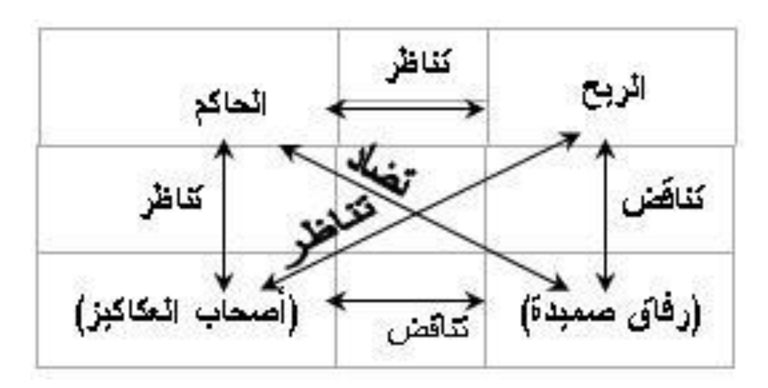
وبذلك بدأ الصراع الرمزي في هذه المدينة الرمزية التي تبدو حتى الآن أسطورية. ولكن الراوي وخلفه الكاتب حريصان على توضيح مصداقية هذه الأحداث وواقعيتها عبر ربطها بما حدث له سابقاً:

"**أيعقل أن أسلك دروب المهالك والمآسي منذ يفاعتي؟ وأسأل نفسي أكان هذا الذي حدث ليحدث لو لم أسرق الزنبيل بما فيه؟!! أهذه عاقبة من يسرق الكتب؟!! أهذه عاقبة من يقرأ الكتب ويعشق الحرية على صفحات الكتب ويهيم بالعدالة على صفحات الكتب، ويعشق الكرامة والشموخ في وجوه الناس ومشية الناس وكلام الناس؟.**

أيعقل أن تكون يا صميدة رفيق الغرباء الذين جاؤوا إلى قريتنا فسرقت لجامهم الفضي وزنبيلهم بما فيه من كتب وملصقات ووثائق. رحت أتذكر ما حدث وقتها وأعتصر ذاكرتي فإذا هي صافية قوية تمدني بالتفاصيل والجزئيات الدقيقة، وإذا باللغز الذي تأبّى على الحل لأعوام طويلة يمنحني صميدة مفاتيحه دفعة واحدة"[108].

هنا يحدثنا (الراوي/ الشخصية) عن تذكره لأولئك الرجال الذين قدموا لقريته دعاة ضد الحاكم الذي ينتمي لهم "صميدة" رفيقه في السجن وهم الثائرون على حاكم مدينة العكاكيز القصيرة بحيث يصبح هذا الربط بين العجائبي في مدينة العكاكيز القصيرة والواقعي في قصة القرية وسرقة اللجام الفضي ليلاً على الرغبة

في إسقاط القصة العجائبية على الواقع ورغبة في جعل طاقة الفعل مربوطة بالجماعة التي يدافع عنها الراوي والكاتب وبتحليل البنية السابقة نجد ما يلي:



شكل (10-3) توضيحي لبنية الحكاية في الحكاية الأسطورية السابقة

إن البنية الوحيدة للتضاد هي التي تتحقق بين الحاكم ورفاق "صميدة" من "حركة السواعد القوية".

رابعاً: القرية بين بنيتي التناقض والتضاد

سنجد في الفصل الثالث (سارق الانتماء) قصة "صابر" وابن خاله "وناس" مع الرجال القادمين من مدينة العكاكيز القصيرة.

نجد في هذا الفصل معاناة أهل القرية بعد أن صرنا في الفضاء المفتوح بدل الفضاء المغلق الذي اتسم به الفصل الأول والثاني (فضاء السجن). في الفضاءات المفتوحة سنجد الصراعات الداخلية على مستوى الأسر القريبة، حيث الفقر والتخلف يرسم خارطة التعاطي السوداء بين المجموعة، فـ"صابر" يتناقض مع ابن خاله "وناس" بينما باستمرار هناك حالة تضاد بين أمه وبين زوجة خاله وتحضر الجدة كمركز أو ثقل يوقف هذا الصراع، كما في الجبل في مدينة العكاكيز القصيرة.

بينما ستتأسس بنية التضاد الواضحة عندما قرر "عمّار" أحد الثلاثة القادمين للقرية العودة والقيام بتعليم الأطفال، فهو هنا يواجه الدولة باعتبار

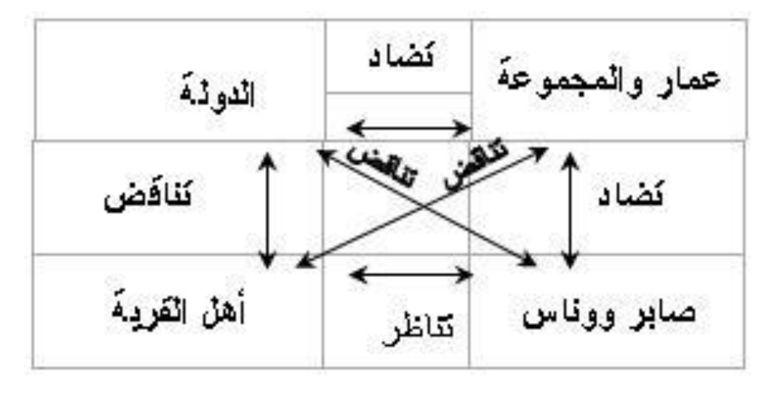
سلاحها الجهل والقمع، وهو فعل فصل وفي نفس الوقت يمارس فعل الوصل مع الناس بحيث أصبح بعد فترة مقرباً جداً من القلوب، وإذا كانت العلاقة في البداية بين "عمّار" وأهل البلد علاقة تناقض فإنها ستتبدل فيما بعد، كذلك علاقة "صابر" (كمثال عن أهل البلد) كانت علاقته به في البداية علاقة تناقض يشوبه الفصل الناتج عن عدم الثقة ثم ستتحول لعلاقة وصل خاصة في نهاية الرواية.

في المقطع التالي نجد تعبيراً عن التناقض بين الثلاثة وأهل القرية:

"(هذه أعظم مهزلة عشتها في حياتي... حكاية فارغة كل الذي نفعله.. فماذا يعني توزيع الكتب على الأميين والجهلة؟ وماذا يعني إهداء الورد للحمير والبغال؟ أنا متأكد أنهم سيجعلونها بعد حين وقوداً للكوانين والمواقد، لا يوجد تواصل بيننا وبينهم، إننا نقفز على المراحل قفز المجانين، يجب على القيادة التفكير في خطة بديلة إن رغبت في استمرارنا ونجاحنا). رد عليه راكب الجواد الأدهم وكأنه يتعمد إثارته واستفزازه، فقال كالمترنم: (سنحررك أيها الريف من قيودك وسيكون رعاتك وفلاحوك الفقراء جمهور الثورة الساحق وجيشها الذي لا يغلب)"[109].

وهو يؤكد هذا الواقع، حيث يبحث الناس هناك عن لقمة العيش بعيد عن أوهام الجماعة القادمة من المدينة. ونجد هنا "صابر" مع "ونّاس" يسرقون لجام حصان أحد أفراد المجموعة، إن العلاقة بهذا الشكل علاقة فصل وتناقض. سنختار "عمّار" عندما نتحدث عن المجموعة باعتباره بتحوله وعودته قد مارس الوصل مع القرية.

بنية الحدث في البداية



شكل (11-4) يوضح بنية العلاقة بين عمار وأهل القرية في البداية

بينما سنجد التبدل الحاصل على بنية الحكاية بعد عودة "عمار" مدرّساً بعد أن فقدوا الفصل الوحيد الذي بنته الدولة في الفيضان الذي حدث ذلك العام

"اعترضه بعض الرجال مسلّمين مرحّبين وقابله بعضهم الآخر بنوع من البرود، فأحس بوجود أسئلة تشي بها نظرات العيون وتطفو على قسمات الوجوه، فآثر الإجابة عن تلك الأسئلة غير المعلنة، فقال وهو يقترب من باب الحانوت: (والله أرجعني إليكم الماء والملح الذي أكلته معكم وأرجعني إلى بلدتكم مصير أولادكم المحزن والمفتت للقلب وإني رأيت في نفسي قدرة على حل هذه المشكلة البسيطة إن ساعدتموني على ذلك وقبلتم رأيي فسأتولى تدريس أولادكم بنفسي).بدت علامات الفرح على وجوه بعضهم وسارع بعضهم الآخر إلى مساعدة (عمّار) في إنزال الزنبيل والكيسين من فوقه" [110].

إن هذا الموقف سيتحول لِقِمّة المودة خاصةً في اللحظات الأخيرة عندما اكتشف أولئك الناس مقاصد "عمّار" الطيبة

"في غرّة جويلية أفاق صالح بن رمضان صباحاً فوجد كل البضائع مكدّسة في ذلك الكوخ ولا أثر لعمّار أو جواده الأدهم، وقد كتب على السبورة بخط عريض قرأناه نحن تلاميذ السنة الرابعة:

أحبكم كثيراً

عمّار

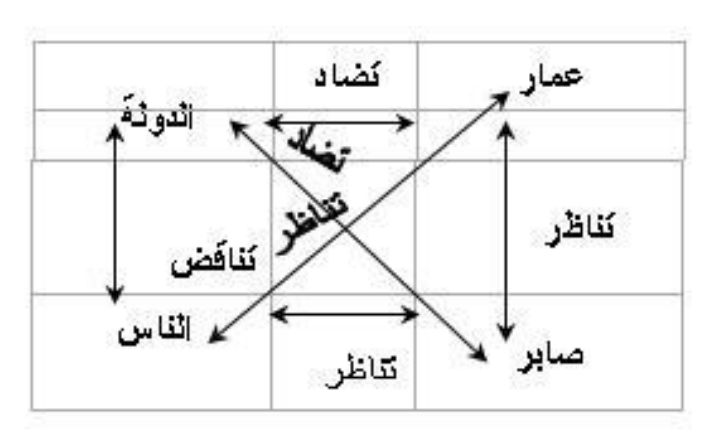
(و– ط–د)" [111].

ونجد اعتراف "صابر" لمعلمه "عمّار" بسرقته للجام الجواد. هنا يبدو نجاح الراوي وخلفه الكاتب عبر الصور الدرامية التي صاحبت "عمّار" في أسطرة الشخصية النمطية للمناضل، وهو بالطبع ما لن يكون بذات القوة في بقية الرواية، حيث تفوح هنا وهناك عالياً رائحة الأيديولوجيا ضمن الحكايا معبرة عن خلفيات الراوي والكاتب وراءه التي هزمتها قوة السجن وتركْ الرفاق وتخليهم عن "صابر" التعيس.

هنا نجد المقطع المذكور حيث "صابر" يعترف بالسرقة

"تلاحقت أسئلة عمّار وهو يمسك بكتفي: (ما بك؟ أمريض أم مظلوم؟ ما الذي أصابك يا عزيزي؟) فأجبت بتلعثم والخجل يكاد يقتلني: (أنا الذي..). (أنت الذي..!!). (أنا الذي سرقت خُرجك ولجامك يا سيدي..). اندهش عمّار وعاد بذاكرته إلى أول قدومه إلى البلدة وإلى حادثة السرقة التي تعرضوا لها. تابعت أقول له متوسّلاً: (سامحني يا سيدي سامحني سأرد لك هذا المساء لجامك وخُرجك بكل ما فيه). ضحك ضحكاً عالياً وجعل يضغط على كتفي ويرجني ويقول لي هامساً: (سامحتك.. بسيطة يا عزيزي.. سامحتك خذ اللجام هدية اعتبره هدية)"[112].

إن البنية السابقة تتحول من خلال الوصل الحاصل بين "عمّار" والتلميذ "صابر" كما يلي



شكل (11-5) يوضح طبيعة العلاقة الجديدة بين عمار وباقي اهل القرية

بذلك نجد أسس تحول "صابر" واضحة، وكذلك الناس.

خامساً: بنية الصراع الحزبي زمن البكالوريا:

سنجد أنفسنا مع "صابر" في دراسته الثانوية وهو يتعرف على عالم المدرسة ويجد أمامه الصراع الحاصل بين التيار الديني الذي يمتلك أنصاراً أكبر وبين التيار الشيوعي.

ويبدو "صابر" منذ البداية متوافقاً مع الشيوعيين، كما سنتابعه وهو يرسم (الراوي) صورة خاصة نمطية للجماعات الإسلامية وذلك تجاوباً مع وعي

شخصيته الرئيسية الشيوعي:

"لما خرجنا من القاعة أسرع نحونا تلاميذ ملتحون وتلميذات محجّبات وجعلوا يستجوبون التلاميذ ويستفسرونهم عن تصرفات جيفارا وأقواله وعن كل حركاته وسكناته في هذه الحصة الأولى. اقتربت مني تلميذة محجّبة لها شعيرات سود في خديها ولحيتها وجعلت تقول لي ناصحة محذّرة: (إنه كافر بالله والرسول وبكل الأديان يفسد عقول الشبان والشابات بأفكاره الفاسدة والسامة، ويعتبر نبينا الأمي صلى الله عليه وسلم مؤلف القرآن وواضع الشريعة..). قلت مستغرباً: (هو يقول إن الرسول ألّف القرآن؟!!) فردّت بحماس: (طبعاً.. طبعاً بل يقول إن الله غير موجود، وإن الكون خُلق صدفة..) فقلت باندهاش: (هذا إنسان غريب عجيب!! كافر بالله!!؟)"[113].

بينما سنجد صورة مختلفة للشيوعي وردّه، هنا نتابع حديث أحد هؤلاء وهو يدافع عن الأستاذ الملقّب بـ"جيفارا"

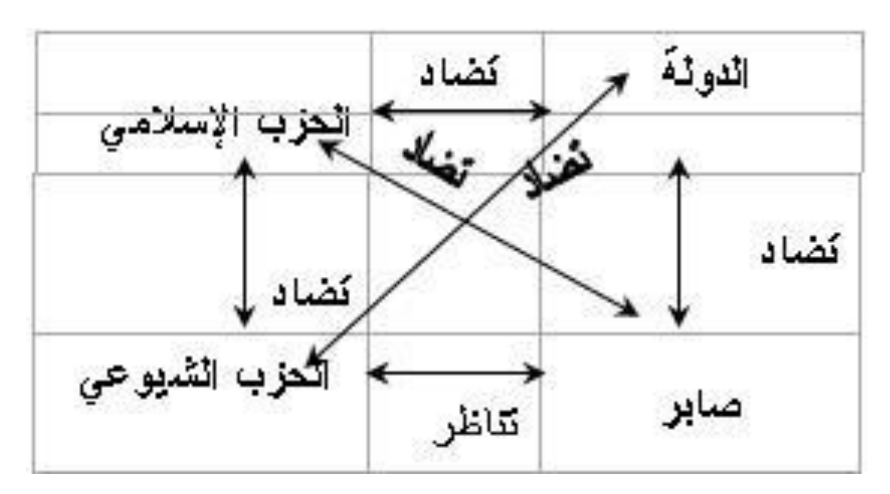
"فجأة علا صوت شاب نحيف وهو على عنق زميل له، فاشرأبت نحوه الأعناق وسرق الانتباه من ذلك الخطيب الأول وجعل يقول مستنكراً: (أيها الزملاء التلاميذ هذا سلوك خبيث وممارسات سياسية جبانة يمارسها تلاميذ التيار الديني. إن الإيمان أمر شخصي والكفر أمر شخصي والأستاذ المحترم أيمن العكرمي يحمل فكراً بديلاً ومشروعاً سياسياً واقتصادياً واجتماعياً بديلاً ومن يختلف معه أو يعاديه فهو يعادي هذا الفكر الجديد والمشروع الفكري الجديد المغاير، فكفّوا عن تشويهه والإساءة إلى شخصه وأدعوكم أمام كل التلاميذ إلى مناقشة ما يحمله من أفكار ثورية تحمل السعادة للناس..)"[114].

كما سنجد تأمل صابر وهو في السجن في ماضيه وفي تحوله شيئاً فشيئاً لفرد من أفراد تلك الجماعة هو و"صالح الشواشي" و"علي الرومبتاك" و"سلمى" وغيرهم

"بعد أشهر من انضمامي الرسمي إلى المجموعة قال لي صالح الشواشي وكنا منفردين: (إن الرفاق في القيادة معجبون بحماسك وبتقدمك في ممارسة العملية الثورية، ولذلك رُشّحت لحضور اجتماع سرّي مساء السبت ويوم الأحد وسيكون ذلك نهاية هذا الأسبوع).

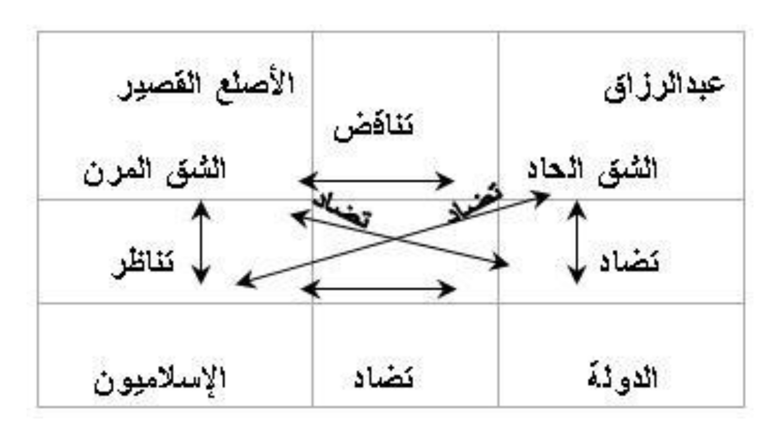
تضايقت في بادئ الأمر لكني قبلت المشاركة معتبراً ذلك من قبيل التقدير لجهودي ومثابرتي. كنت مقيماً في المبيت التابع للمعهد، لذلك لم أر حرجاً في قضاء ليلة الأحد خارج المبيت أو خارج المنزل"[115]

إننا كما نرى أمام بنية الصراع بين الدولة من جهة، والحزب الشيوعي والتناقض بين الحزب الشيوعي والحزب الإسلامي. سنتابع في ضوء كل ذلك بنية الحدث وموقف "صابر الجفناوي" من كل ذلك.



شكل (11-5) يوضح طبيعة العلاقة بين الدولة والأحزاب

مع تحول "صابر" للجامعة وتعيينه في المعهد الأعلى لعلوم الفندقة، وإحساسه بالتناقض الذي سيصيبه لو استمر في المعهد المذكور، نجده يتعرف على رفاق جدد ويتابع بأم عينه التناقض الحاصل بين رفاقه الحزبيين، فبنية التناقض هي البنية الأساسية ضمن هذا الفضاء المفتوح، حيث السكن مكان اللقاء بينما المدينة كلها فضاء للحركة وللعمل. بينما كانت بنية التضاد واضحة في الفضاء المغلق المدرسة الثانوية الجديدة بعد أن ترك مدرسة "ماطر". التضاد نفسه بين الإسلاميين والشيوعيين سيتحول لتناظر في بعض الأحيان مثلما يحدث في المظاهرات.



شكل (11-6) يوضح طبيعة موقف المجموعة من المظاهرة

إن المظاهرة ستكون الموضع الذي يفضح خلافات رفاق الحزب والسوس الذي ينخر بنية العلاقة بينهم:

"**خيّم بعض الصمت لم يمزّقه سوى عبدالرزاق وهو يقول كالساخر: (أنا لا أشارك في مسيرة شعاراتها (خيبر خيبر يا يهود جيش محمد سيعود) أو (شامير يا بطل أشبعتنا بالعطل). لن أشارك ولن أذهب معك) ثم قال الأصلع القصير: (حفاظاً على الوحدة التنظيمية نؤجل النقاش في هذه القضايا إلى الأسبوع القادم ونستغل ما تبقى من هذا اليوم لدعوة أصدقائنا وزملائنا وأقاربنا لإنجاح هذه المسيرة الداعمة لنضال شعبنا في فلسطين..)**"[116].

إن المقطع السابق يفصح عن طبيعة العلاقة المتناقضة بين المجموعة الواحدة (الشيوعيون)، هذه العلاقة يغلفها الشك وعدم الثقة والتجسس على بعضهم البعض، حيث كان "صابر" يمارس باستمرار دور الجاسوس على رفاق الحزب من طلاب الجامعات المختلفة:

"**كنت أحياناً أشعر بالاغتراب والضياع والتلاشي فأنا موزع بين كل تلك الأنشطة المكثفة فأنقم على قصر قامتي وقبح منظري وكبر رأسي، وأعتبر أن كل ذلك جعل مني كائناً سوداوياً لا يمكن أن يعيش إلا في الظلام والسرية والسير في الأزقة الضيقة، كائناً لا تلائمه الأضواء ولعل الأمر الذي ملأ قلبي مرارة هو أن الأصلع القصير صارحني مؤخراً بأنه يتوجب عليّ أن أظل كائناً سرياً بامتياز داخل الأجزاء الجامعية، أراقب حركات الرفاق وسكناتهم وأسجل أقوالهم وأفعالهم دون أن يتفطنوا إلى ذلك أو يعلموا بوجودي، ومن مهامي تقويم أي**

اعوجاج أراه وسد أي نقص أجده أمامي لنشعرهم بأن عيون التنظيم تراهم ولا يرونها وأن أياديه تنجز ما يعجزون عن إنجازه. أيّة قذارة هذه التي أتحول من خلالها مراقباً لرفاقي أتجسس عليهم، وأسجل حركة أنفاسهم في حين أن جاكوب هذا الشاب الأسمر المطارد يحظى بكل تقدير وتبجيل في الداخل والخارج"[117].

إننا كما نرى أمام بنية من التناقض الكبير؛ جعلت الشخصية يشعر بالتمزق والحيرة والضياع. إن بنية التناقض السابقة تتناسب مع الفضاء المفتوح الذي يتحرك فيه "صابر".

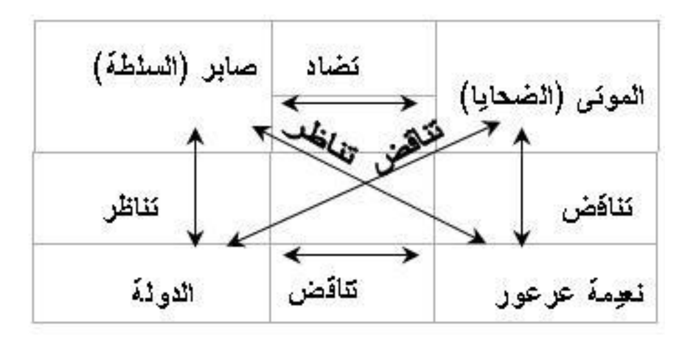
بنية التضاد بعد السجن:

بعد خروج "صابر" من السجن وتحوله للفضاء المفتوح سيجد أمامه بنية من التناقضات تغلف كل شيء، يبدأ هذا التناقض بينه وبين أخته وبينه وبين "زايد" صديقها وبينه وبين والده وبين رفاق العمل، بينما عندما يستمر في العمل وتصبح مغسلة الموتى سجنه المفتوح في أوقات محددة، سيبدأ الشعور من جديد بالتضاد مع فواعل أخرى ويبدأ فعل التناظر أيضاً. حيث يصبح انتقامه ممكناً من الموتى، فيصبح جلادهم كما يبدأ التناقض بينه وبين "نعيمة عرعور" مُغسِّلة النسوة الميتات في التلاشي حتى يصلا للعلاقة الجسدية.

إن "صابر" ضمن هذا المكان المغلق يمارس فعل انتقامه من رموز الدولة وتوطيد العلاقة مع الرفيقة "نعيمة عرعور":

"أضحت علاقتي بنعيمة عرعور حميمية جداً، إذ ما المدى الذي يمكن أن تبلغه علاقة رجل وامرأة يقضيان أغلب الوقت مع الموت والموتى ويتحسران على الماضي الآفل، هي تتحسر على جمالها الذي خبا وزواجها الذي فشل وأنا أقرع سنّي على مستقبلي الذي احترق. كانت تدخن بنهم وكأنها تريد أن تعجّل موتها وتتمنى أحياناً تجرّع السم والعلقم على أن تعيش هذه العيشة، وكنت أجاريها في التدخين وإدمان الخمرة مع زايد كل مساء. لكننا الآن تغيّرنا كثيراً وقد بدأ ذلك قبل أسبوعين فقط استبدلنا رماد الشتاء بأزهار الربيع، فصرنا أكثر اهتماماً بنفسينا وأكثر إقبالاً على الحياة، ذلك أننا اكتشفنا معاً مسكناً جديداً لآلامنا ولعبة مسلية نمارسها معاً فتجعلنا سعيدين إلى حد ما ومختلفين لدقائق معدودة"[118].

بحيث تصبح بينة التناقض السابقة بنية تناظر



شكل (11-7) يوضح بنية الحكاية في نهاية الرواية

إن "صابر" يتحول هنا لسلطة أخرى تمارس القتل، وتتحول في آخر أحداث الرواية إلى علاقة أكثر ارتباطاً؛ فبموت رفيق أخته يكتشف حمل "نعيمة عرعور" سفاحاً منه نتيجة للعلاقة التي نشأت بينهما.

خلاصة

كما رأينا سابقاً يتميز ضمن هذه الرواية كل فضاء مكاني بوضع محدد؛ فـ"صابر" في السجن يعيش التضاد بينما في القرية في سنين الطفولة هناك بنية التناقض التي تتحول بدخول "عمّار" لبنية تضاد، كذلك مدينة العكاكيز القصيرة وهي الفضاء المفتوح تتميز ببنية التناقض بين المتعكزين وغير المتعكزين ولكن ظهور طائفة السواعد القوية يحقق ظهور بنية التضاد، كما مع "صابر" في المدرسة الثانوية حيث السكن والفضاء الكلي مغلق نجدنا أمام بنية التضاد، بينما في الجامعة والسكن المفتوح للجميع نجد أمامنا بنية التناقض، والأمر نفسه عند خروج "صابر" من السجن فهو يرى حقيقة التناقض القائم بينما عندما يعمل في المكان المغلق يبدأ فعل التضاد بينه وبين ماضيه والسلطة وكل إرثه الثقافي.

هوامش القسم الثالث

[1] عبد الحكيم المالكي /جزء من مخطوط كتاب بعنوان جماليات الرواية الليبية(من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية).

[2] إبراهيم الكوني / نزيف الحجر/ 1993.م/تاسيلي للطباعة والنشر/ط:3

[3] أحمد إبراهيم الفقيه / الثلاثية الروائية: سأهبك مدينة أخرى،هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة.

[4] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:9

[5] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:9

[6] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:10

[7] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:15

[8] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:16

[9] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:17

[10] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:17

[11] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:19

[12] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:19

[13] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:21

[14] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:48

[15] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:34

[16] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:30

[17] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:42

[18] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:45

[19] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:44

[20] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:49

[21] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:55

[22] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:54

[23] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:55

[24] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:22
[25] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:56
[26] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:59
[27] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:61
[28] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:61
[29] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:60
[30] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:59،58
[31] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:62
[32] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:76
[33] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:104
[34] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:111
[35] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:105
[36] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:107
[37] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:107
[38] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:112
[39] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:118
[40] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:127
[41] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:101
[42] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:146
[43] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:147
[44] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:159
[45] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:159
[46] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:162
[47] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:163
[48] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:165
[49] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:161
[50] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:162
[51] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:166
[52] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:167
[53] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:162
[54] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:173
[55] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:177

[56] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:196
[57] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:197
[58] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:200
[59] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:199
[60] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:200
[61] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:200
[62] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:205
[63] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:222
[64] حسن قاسم الساعدي/رقصة الطائر المذبوح/ص:223
[65] عبالله الغزال/ التابوت ص، 37
[66] عبالله الغزال/ التابوت ص، 69
[67] عبالله الغزال/ التابوت ص،140
[68] عبالله الغزال/ التابوت ص،84-85
[69] عبالله الغزال/ التابوت ص،189-190
[70] عبالله الغزال/ التابوت ص،196
[71] عبالله الغزال/ التابوت /ص،245
[72] عبالله الغزال/ التابوت /ص،245
[73] عبالله الغزال/ التابوت /ص،251
[74] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 259
[75] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 259
[76] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 19
[77] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 140-141
[78] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 152
[79] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 221
[80] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 226
[81] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 196
[82] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 199
[83] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 39
[84] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 159-160
[85] عبالله الغزال/ التابوت /ص،18
[86] عبالله الغزال/ التابوت /ص،180
[87] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 25

[88] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 26
[89] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 181
[90] عبالله الغزال/ التابوت /ص:205
[91] عبالله الغزال/ التابوت /ص ، 85
[92] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 103
[93] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 103
[94] عبالله الغزال/ التابوت /ص،210
[95] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 159
[96] عبالله الغزال/ التابوت /ص، 150
[97] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة/ دائرة الثقافة والإعلام بحومة الشارقة /ط،2007/1.م
[98] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:7
[99] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:8
[100] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:64-65
[101] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:429-431
[102] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:83-84
[103] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:87-88
[104] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:91
[105] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:93
[106] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:120-121
[107] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:133-134
[108] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:154
[109] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:171
[110] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:199-198
[111] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:212
[112] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:211-212
[113] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:216-217
[114] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:220
[115] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:233
[116] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:393
[117] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:335-336
[118] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:465

القسم الرابع: سرديات الخطاب

- مدخل نظري
- الفصل الثاني عشر:دراسة للزمن في رواية آخر سلالة عائلة البحّار
- الفصل الثالث عشر: دراسة لأنماط الصيغة السردية في رواية التابوت
- الفصل الرابع عشر:دراسة للرؤية في رواية التابوت

ننطلق هنا من كون الخطاب هو النص المكتوب منظوراً إليه داخلياً من خلال علاقة بين الراوي والمروي له، وتمثل عملية التخطيب طريقة التشكيل النهائي للحكاية الأولى، عبر تغيير زمن الحكاية الأولى الأصلي المتسلسل خطياً ونتيجة للإمكانيات المفتوحة لتخطيب الحكاية الأولى، نجد أنه من الممكن الحصول على عدد لانهائي من الخطابات، ويتم متابعة طرح الخطاب الروائي بين الراوي والمروي له عبر مكونات الخطاب الروائي التالية:

الراوي ←——— الخطاب ←——— المروي له[1].

والراوي عبارة عن تلك الذات الوهمية التي يضعها الروائي داخل الخطاب لتروى الحكاية بدلاً منه، ونسميه الراوي في كل الحالات سواء كان الضمير المستخدم ضمير المتكلم، أو الغائب، أو المخاطب، ونفترض أن خطابه موجه داخلياً إلى المروي له أو لهم الذين ينوبون عن القارئ أو القراء داخلياً، ونلاحظ في السرد ميولاً – أسلوبياً– لدى الكاتب لجعل الراوي يهيج المروي لهم من خلال التساؤل المستمر أو توجيه الخطاب لهم كأنهم ذوات حاضرة حتى في حالة استخدام ضمير الغائب.

تمظهرات الخطاب السردي:

1 – الزمن. 2 – الصيغة. 3 – الرؤية والصوت (التبئير).

1) الزمن:

تحدث أحداث القصة في أزمنة غير خطية، وقد تحدث بعض الأحداث في نفس الوقت أي في لحظة واحدة، وهو ما يستحيل بالطبع نقله في الخطاب الروائي، وتعتبر عملية تغيير الزمن الأصلي للحكاية داخل الخطاب، عملية فنية يتحقق من خلالها أبعاد خفية يريدها الكاتب، ويتم ضمن محور الزمن متابعة التبدلات الحاصلة على زمن الحكاية الأولى الخطي والمتسلسل تاريخياً، ومقارنته بزمن الخطاب النهائي، وكذلك متابعة مجموعة من التغييرات الزمنية الأخرى ولقد قسم "جيرار جينيت" مستويات التعامل والبحث عن ترددية ونوسان الحركة الزمنية للتقسيمات الرئيسية التالية:

المفارقة/ المدة/ التواتر

أ– المفارقة:– وتنقسم المفارقة للترتيب من جهة وللمدى والسعة من جهة أخرى.

المدى والسعة:– يقصد بالمدى: مدى المفارقة الزمنية. ويقصد بالسعة: الفترة الزمنية التي تغطيها تلك المفارقة.

الترتيب[2]: يقصد بالترتيب العلاقة بين زمن الخطاب وزمن القصة، ولمتابعة الترتيب الزمني من الواجب القيام بالخطوات التالية:

1) إعادة ترتيب الأحداث بحيث تكون مرتبة بشكل خطي زمنياً، وذلك للوصول لزمن الحكاية الأول ولعل ذلك يكاد يكون مستحيلاً في بعض الأحيان، وخاصة في بعض الروايات المشوشة عن عمد، ويبدو أسهل في الرواية التقليدية حيث يتم الإعلان بشكل شبه واضح عن المفارقة الزمنية.

2) تحديد النقطة الأولى لانطلاق النص، أو بداية الخطاب الروائي وجعلها هي نقطة الصفر وهو ما عرفه "جينيت" بالحكاية الأولى.

3) مع استمرار السرد يمكن تحديد نوعي الاسترجاع الرئيسيين: فكل استرجاع يتم فيه العودة لزمن قبل الحكاية الأولى زمنياً هو استرجاع خارجي، وكل استرجاع يتم فيه العودة لنقطة زمنية بعد الحكاية الأولى؛ هو استرجاع داخلي، "يمكننا أن ننعت بالخارجي ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[3].

كما يوجد نوع ثالث من الاسترجاعات تكون نقطة مداها سابقة للحكاية الأولى ونقطة انتهاءها بعدها؛ أي إننا أمام استرجاع خارجي يمتد حتى يفوق لحظة الصفر سردياً التي يسميها "جينيت" "استرجاعات مختلطة". كما أن تلك الاسترجاعات الداخلية نفسها تنقسم حسب "جينيت" لنوعين: (تكميلية، وتكرارية)[4]. ويقصد بالتكميلية تلك الاسترجاعات التي تأتي لتغطي حدثاً سابقاً أو تملأ جانباً تم إغفاله أو تضئ شخصية كانت غير مدركة مما يجعلها (غيرية القصة)، أما الاسترجاعات التكرارية فهي غالباً تأتي لتغطي جزء من المحكي الرئيسي أو المسار الرئيسي للسرد.

4) كما تتم متابعة الاستباقات التي يتم فيها استشراف حدث في المستقبل، التي هي أيضاً إما أن تكون داخلية وإما أن تكون خارجية وبنفس الطريقة أيضاً، عن طريق تحديد مدى المفارقة. كما يوجد نوعان من أنواع الاستباقات الأول: "الإعلان" عن طريق الإعلان المباشر عن حادث سيحصل، والثاني: "التمهيد "، وذلك من خلال بذر لأحداث سوف تنمو في المستقبل.

5) من خلال كل ما سبق من استرجاعات واستباقات تتم متابعة حركة النوسان الزمني للأمام والخلف وبعدها الوظيفي.

ملاحظة: سنُفصِّل أكثر تطبيقياً في هذه المفاهيم عند التطبيق على خطاب رواية (آخر سلالة عائلة البحّار).

ب) المدة[5]:- التي يراها تنقسم للسرعة، والإيقاع.

1) السرعة: ويقصد بالسرعة العلاقة بين كل مقطع زمني من حيث هو مساحة

نصية بالسطور، وبين زمن الحكاية الأولى الذي تغطيه تلك الوحدة مقيساً بالشهور، أو الأيام، أو الساعات. يعني مثلاً نجد أحياناً في بعض الروايات، صفحة تغطي سنة أو أكثر من زمن الحكاية الأولى، بينما نجد 80 صفحة (مثلاً) تغطي ساعة من عمر الشخصية.

2) الإيقاع : ويقصد بالإيقاع العلاقة بين السرد والقصة حيث تتم عملية السرد عبر أربعة أنواع من الحركات السردية:

التلخيص: الذي يسميه "جينيت" المجمل، وفيه يتم تسريع الحدث بحيث يتم تلخيص فترة زمنية طويلة من خلال مقطع نصي صغير.

الوقفة الوصفية: حيث يتوقف السرد لصالح الوصف. والحقيقة أنه في السرد الحديث من الصعب العثور على توقف كامل للسرد مقابل الوصف – وهو ما يختلف عن الرواية التقليدية القديمة، حيث عندما يبدأ الوصف يتوقف السرد– فالوصف في الرواية الحديثة يأتي غالباً مندمجاً مع السرد، ومتحركاً غير متوقف، ومنطلقاً من القدرات الفنية للكاتب، والوعى بالحواس والاشتغال علها. كما أن الوصف الحديث صار عاكساً لحالة الشخصيات ومعبراً عنها وخادماً للتوتر النصي.

الحذف: حيث يتم إسقاط جزء من الحكاية الأصلية في الخطاب؛ أي أن الخطاب الروائي يكون غير مشتملاً عليها، وهو أمر طبيعي لأنه يكاد يكون من المستحيل أن تغطي الرواية كل عمر الشخصية أو الشخصيات دون إسقاط مرحلة زمنية معينة.

المشهد: حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة كما في المشهد المسرحي، ولقد صار الروائيون في السرد المعاصر الروائيين أكثر دقة ووعي بالممارسة أثناء بناءهم للمشاهد السردية، التي لم تعد تعتمد على الحوار بقدر ما صارت تعتمد على تغطية مناطق ما بين الحوارات بصور سينمائية تتسبب في أحداث توتر درامي عالٍ ضمن السرد المتنامي. كما صارت هناك تلاعبات سردية مختلفة، منها خلط السرد بالحوار وكذلك خلط الحوار بالسرد المعجون بالوصف كذلك الاعتماد في المشاهد على الحوار الذي يؤطره الراوي واختفاء الحوار الكامل تقريباً.

ج) التواتر[6]:- و يتابع فيه مدى تواتر حدث من أحداث القصة، وهل تمت حكايته مرة واحدة أم أكثر؟، ولقد كان عمل "مارسيل بروست" "بحثاً عن الزمن الضائع" مادة خام جيدة مكنت "جيرار جينيت" الذي اشتغل عليها من جعل التواتر أحد مكونات الخلخلة الزمنية فيما نجد بعض النقاد من بعده لا يهتمون بهذا المكون، بسبب عدم استخدام هذه التقنية بكثرة في السرود التي يشتغلون عليها.

ونجد الأنواع التالية من التواترات:

حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر مرة واحدة في الخطاب.

حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.

حدث يحدث بعدد لا نهائي من المرات في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.

حدث يحدث بعدد لا نهائي من المرات في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.

وعبر ذلك الوعي بعمليات الاسترجاع والاستباق الزمنية المختلفة، وعبر قراءة زمن القصة الأصلي وزمن الخطاب - كما ذكرنا- تتم من خلال المحاور الثلاثة السابقة الوعي بزمنية الخطاب.

ملاحظة: سنرى أن موضوع التواتر تمّ توظيفه ضمن مكونات الإيقاع وهي التلخيص والمشهد والوقفة الوصفية . كما سنضيف السرد التاملي، حيث ينقلنا الراوي من السرد للتأمل.

2) الصيغة السردية:

قسمت السرديات أنماط الصيغ السردية للخطاب لثلاثة أنواع رئيسية، وتمثل الصيغة السردية طرائق التعبير وتجلي الخطابات الشخصية، ولقد كان مفهوم الصيغة أحد أكثر المفاهيم تداولاً منذ القدم، ولقد تمَّ تناول موضوع الصيغة ضمن منجزات السرديات والاشتغالات السابقة لها عبر عدة تشكيلات كان يسيطر

عليها غالباً مفهوما الأسلوب التمثيلي، والأسلوب السردي، ثم الحوار والسرد، كما تحقق لمفهوم الصيغة عبر التنظيرات السردية رصد مختلف، وتنقسم حسب منجزات "يقطين" لثلاثة صيغ رئيسية كبرى تنقسم فيما بعد لسبعة صيغ سردية[7]، الذي انطلق منه هنا في متابعة تبدلات الصيغة السردية، وذلك لأني أرى في هذا التقسيم النوعي تناوباً قادراً على تغطية كل أنماط التعبير المختلفة التي تقوم بها الشخصيات، كما أنه لا يتم عبر هذا التقسيم إحداث خلط بين هذا المستوى، ومستويات الرؤية الأخرى، أو الصوت التي عزلها "يقطين"[8] فيما يعرف بالتبئير.

صيغ الخطاب الرئيسية:

صيغة الخطاب المعروض، صيغة الخطاب المسرود، صيغة الخطاب المنقول.

ويقسم "يقطين" هذه الصيغ الرئيسية للخطاب إلى ما يلي:

أ) صيغة الخطاب المعروض: هي تلك الصيغة التي تمثل فيها الشخصيات أدوارها عبر الحوار وتنقسم لثلاثة أنواع:

أ-1) الخطاب المعروض المباشر: وهو الذي يتم فيه الحوار المتكامل بين الشخصيات دون تدخل السارد أو الراوي المنظم للحوار.

أ-2) الخطاب المعروض غير المباشر: وهو يمثل صيغة الحوارات الحادثة بين الشخصيات ولكن مع وجود الراوي المنظم لعملية الحوار بين الشخصيات، فنجده يتدخل وينظم الحوار بدرجات مختلفة ومتباينة.

أ-3) صيغة الخطاب المعروض الذاتي: وهي تلك الصيغة التي تعبر فيها الشخصيات عبر كلامها لذاتها مع اشتراط أن يكون زمن الكلام – النحوي-، الزمن المضارع وهو ما كان يعرف سابقاً (بالمونولوج الداخلي)، وتختلف عن صيغة المسرود الذاتي التي ستأتي لاحقاً من حيث الزمن، حيث الزمن المستخدم هناك هو الماضي.

ب) صيغة الخطاب المنقول: وهي الصيغة التي يتم فيها نقل كلام أو حوارات شخصيات أخرى وتنقسم لنوعين:

ب−1) منقول مباشر: وفيه يتم نقل الكلام، أو الحوار مباشرة دون أي تغيير من الناقل.

ب−2) منقول غير مباشر: وفيه يتم نقل الكلام، أو الحوار مع تغيير أو تنظيم من قبل الناقل.

ج) صيغة الخطاب المسرود: وتنقسم لنوعين:

ج−1) صيغة الخطاب المسرود، وفيها يقوم الراوي بسرد أو وصف أشياء ضمن نسيج النص، ولا نهتم في هذه الصيغة بالزمن، وإنما بالراوي القائم بعملية السرد، وهي الصيغة الأكثر شعبية واستخداماً.

ج−2) صيغة الخطاب المسرود الذاتي: وهي الصيغة التي تتكلم فيها الشخصية لذاتها ويكون زمن الجمل (النحوي) الماضي، وهي تشبه لحد كبير صيغة المعروض الذاتي، ولكن تختلف عنها في كونها تؤسس عندما تحدِّثُ الشخصية ذاتها بالزمن الماضي.

ونقوم وعبر متابعة تبدلات الصيغة السردية، ومتابعة الصيغة الرئيسية للخطاب السردي بالبحث عن البعد الوظيفي لتلك الصيغ المستخدمة، ولعملية تبديلها وعن المميزات النوعية للسرد في كل صيغة من تلك الصيغ السردية.

3) الرؤية

قسم سعيد يقطين الرؤية أو التبئير من خلال الإجابة عن سؤالين:من يرى؟ ومن يتكلم؟، حيث قسم التبئير لداخلي وخارجي (من يرى)، وجواني وبراني على مستوى (من يتكلم) الصوت حيث يعتبر التبئير داخلياً عندما يخرج من داخلية أحد الشخصيات وخارجياً عندما يخرج بدون أن يعبر عن رؤية المبئر.

ويكون التبئير جوانياً إذا كان المبئر أحد الشخصيات التي تتناولها تلك المرحلة من الخطاب (البؤرة) بينما يكون التبئير برانياً إذا كان المبئر خارج الخطاب الذي يتم إنجازه.

ولكي نكون أكثر دقة فإن المقصود بالمبئر: هو نفس الراوي الذي ينجز الخطاب منظوراً له عند الحديث عن التبئير أو الرؤية، وهو تلك الذات التي تستعمل فعل الرؤية و تمرر الخطاب ليعبر عنها أو عن رؤية غيرها، وهو كما نرى يعتبر وجهاً آخراً للراوي؛ بينما المبأر هي تلك المادة الحكائية أو الشخصيات والأحداث التي يتم تبئيرها.

هنا ضمن محور التبئير يتم الحديث عن المبئر والمبأر وعن الرؤية وعن البؤر المتتالية. ويرى سعيد يقطين أن المتكلم سواء كان راوياً أو شخصية فإنه يحدد كصوت سردي (من يتكلم) وكموقع من خلاله يتم الكلام أو الرؤية أو هما معاً كما مارس ذلك جينيت، لذلك فهو يستعمل (الرؤية السردية) كمقولة مركزية من خلال وضع الراوي وموقعه في إرسال القصة وذلك بربطه بالضمير السردي والمستوى السردي (9).

ففي التبئير الداخلي ننطلق من خلال وعي شخصية محددة هي شخصية البطل السارد، وهذه العملية تنتج لنا راوياً مشاركاً في الحكاية، ويقوم بالحكي، والمستوى السردي هنا ينتمي إلى السرد الذاتي وينتمي الراوي إلى (المتماثل حكائياً) بتعبير (جينيت) أو (جواني الحكي) بتعبير (لينتفلت) أي الراوي القابع داخل السرد، الذي يبدي كفاءة عالية في الوصول إلى كل شيء، فتتم المطابقة بين ذات الروائي وذات الراوي وهو ما سماه (واين بوث) الأنا الثانية للكاتب أو الكاتب الضمني (10) . ويستعمل مفهوم التبئير الذي يعني حصر المجال من خلال اشتغال (الصوت السردي) كراوٍ ومبئر في آن أي كذات للتبئير من خلال هذه العلاقة التي يقيمها المبئر مع المبأر يمكن تحديد المنظور السردي مكان التبئير وعمق المنظور الذي يحيله إلى نوعية (الصوت) وهكذا يخلص إلى

1- الناظم الخارجي: يكون المبئر برانياً ويقدم المبأر من الخارج.

2- الناظم الداخلي: يكون المبئر برانياً ويقدم المبأر من الداخل.

3- الفاعل الداخلي: يكون المبئر جوانياً ويقدم المبأر من الذات.

بينما طرحنا رؤيتنا سابقا ضمن المبحث الخاص **بالسرديات الجديدة** كما يلي :

مفهومنا للرؤية

1)أنواع الرؤيات : تتبدل الرؤية من رؤية لأخرى عبر ثلاثة أنواع من الرؤيات هي كما يلي

أ : رؤية مباشرة : تنقل فيها لنا صورة خارجية عبر الحواس أو مفاهيم داخلية من خلال الراوي العليم أو الحديث الشخصي المباشر للراوي.

ب: رؤية غير مباشرة خارجية: وهي التي يتم فيها التصوير الخارجي الذي لا يعكس أي فكرة داخلية باستثناء الخارجي.

ج: رؤية غير مباشرة داخلية : التي ينعكس من خلالها لنا عبر الراوي بأي ضمير من الضمائر، ينعكس وعي الشخصيات.

2: الموضع الذي تتم منه الرؤية : نفصل هنا موضع الرؤية من خلال مستويين وهما كما يلي :

أ : مستوى الشخصية التي يتم **عبورها** لطرح الرؤية : وهي الشخصية التي يتم من خلال طرح رؤيتها عبر الخطاب-إن كانت الرؤية تعكس فضاء احد الشخصيات الداخلي-أو الشخصية التي يتم عبر فضاءها الشخصي الداخلي متابعة الحدث ووصف الموصوفات وتأطير الحوارات وتلوين السرد وطرح المفاهيم ومتابعة التنقل عبر الروي من فضاء شخصي لآخر.

ب : الزاوية التي يتم من خلالها تصوير الصور أو تشكيل المحكي أو نقل القيمة والمفهوم:

أي هنا نسأل، من أي زاوية تتم الرؤية؟ وتبدو هنا الزاوية قريبة من مفهوم عدسة الكاميرا في التصوير المرئي والزاوية التي يعطيها لها الراوي وخلفه الروائي لنقل صورة خاصة تعبر عن رؤية من خلال تموقع الكاميرا المذكور.وجماليات تحولاتها من أعلى لأسفل ومن قريب لبعيد.

ونحن هنا نذكر بأننا نتحرر من كل القيود السابقة التي طرحتها نظريات السرد والسيميائيات السردية في جانب الرؤية ذلك انه كما أسلفنا في بداية البحث ما نراه يتعارض في اعتقادنا مع تأسيس المنهج السردي من خلال

اللسان والبحث من خلال المحايثة والتجلي إنا نقترب من حيث لا نقصد خطوات من مفهوم الموضوع لدى "بورس" كمادة لتحليلنا للخطاب باعتبار تعريفه له يغطي كافة جوانب الموضوع التي نعتقد انه يمتلكها[11]. ونحن بهذا نتخلص من الداخلي والخارجي لدى "جنيت" وكذلك نتخلص من تحديدات يقطين للرؤية بأنها جواني وبراني أو داخلي وخارجي.

3) موضع الرؤية أو المكان الذي يتم تصويره سواء كان ذلك قيمة ذهنية داخلية أو مرئي موصوف عبر الحواس أو حكي يتم في فضاء مكاني وزمان محدد.

بهذا الشكل تصبح عملية تلقي النصوص التي تتحرك فيها الرؤية من مكان لأخر وعبر رؤية نوعية متبدلة تصبح متعة حقيقية لأننا نقبض على الروائي وراويه داخليا وهما في لحظة ممارسة أحد اعقد تلاعباتهم للسيطرة على المروي لهم والقراء.

سيكون اشتغالنا العملي مختلف عن هذا التقديم بعض الشيء كما سنرى ذلك في الفصل الخاص بالرؤية الذي نشتغل فيه على رواية التابوت، حيث الرواية المذكورة فيها رؤية متميزة بتعدد الرؤى بتعدد الشخصيات، بحيث سيجبرنا هذا الفعل الخاص على الانتباه لقضايا التباين بين الشخصيات المتعددة والمختلفة وسيتداخل ضمن قضايا تباين الرؤية هذه قضايا تباين الصيغة السردية الموظفة لكل منها. بحيث سيتكون عملنا هناك من مستوى للتباين بين الشخصيات ضمن ثقافة المهنة التي تظهر بشكل غير مباشر وكذلك التباين بينها من خلال تباين الرؤية والصيغة الموظفة لكل منها. ضمن تباين الرؤية سنوظف مفاهيمنا السابقة. كما سنتابع تباين الأشياء والمواضيع التي يتم تبئيرها ضمن تلك الرؤية بتغير الشخصية التي يعبرها الخطاب.

الفصل الثاني عشر

جماليات التلاعب الزمني في رواية (آخر سلالة عائلة البحار) لأحمد قرني محمد

مدخل

بغية الوصول لفهم نوع التنقلات الزمنية الموجودة في خطاب رواية "آخر سلالة عائلة البحار" من المهم بدايةً تحديد زمن الحكاية الخطي وفق ترتيب منطقي معقول، وذلك من خلال الإشارات الزمنية المختلفة الموجودة هنا وهناك في خطاب هذه الرواية. ثم بعد ترتيب زمن الحكاية خطياً، نقوم بوضع زمن الخطاب مقابلة وذلك للوصول إلى طبيعة النوسان الزمني استباق أو استرجاع، ومناقشة جمالية ومنطق هذا الترتيب الزمني.

كما سيتم تحديد مدى وسعة كل نقلة من تلك النقلات الزمنية ودلالات حضور كل من أزمنة الحكاية المختلفة. واستكمالاً للبحث هنا فسنقوم بمتابعة طبيعة الاشتغال الزمني على مستوى الإيقاع ضمن كل نقلة من النقلات السابقة، عبر محاور اعتمدنا على رؤية جيرار جينيت في توظيف (ثلاثة منها)، كما قمنا إكمالاً للفائدة بتوظيف (التواتر، والسرد اللازمني) وهما من آليات فحص العلاقة بين الزمن والسرد ضمن الخطاب، ولكي يكون لهذه الدراسة الفائدة المرجوة فسنقوم وبطريقة تشريحية تعتمد خطوات واضحة بتشريح الزمن الحكائي وإعادة ترتيبه وجعل كل ما ذكرناه سابقاً في جداول يسهل بعدها على الباحث أو

الراغب في فهم آليات التحليل أن يفهمها ويشتغل عليها لاستنباط ما يشاء من النتائج، سواء على المستوى الخطابي (الجمالي الذي نسلكه) أو على مستوى البنيات الزمنية وأبعادها الدلالية.

خطوات تحليل:

1) متابعة زمن الحكاية ضمن مستوى الخطاب واستخراج كافة العلامات الزمنية ثم ترتيبها ترتيباً منطقياً بحسب تسلسلها الزمني.

2) تسهيلاً للاشتغال على زمن الحكاية يفترض أن يقسم زمن الحكاية إلى عدة مفاصل رئيسية، يتم فيما بعد تقسيمها إلى مفاصل فرعية.

3) تقسيم زمن الخطاب إلى عدة مفاصل كبرى، يتم جعلها معالم عند مناقشة زمن الحكاية.

4) تحديد نقطة الصفر أو الزمن الأول وهو زمن الحكاية الذي بدأت منه الرواية.

5) إعادة قراءة الخطاب الروائي للرواية قراءة متفحصة كلمة بكلمة ووضع علامة عند كل انتقال في الزمن من زمن حكاية لآخر مع تسجيل هذه النقلة ضمن جدول الحركة الزمنية الذي سنشرح مكوناته فيما يلي:

جدول الترتيب والمدى والسعة لزمن الحكاية ضمن الخطاب:

يتكون الجدول المقصود من المحاور (الأعمدة التالية):

أ- عمود فيه رقم متسلسل للنقلة (1 ، 2 ، 3 ،...).

ب- عمود فيه عنوان النقلة.

ج- عمود فيه زمن الخطاب المقصود (يتم تعبئته بعد انتهاء تحديد زمن الحكاية).

د-عمود فيه بداية النقلة المقصودة (أول كلمة أو كلمتين من الجملة التي تمت فيها النقلة).

هـ – عمود فيه رقم الصفحة التي فيها النقلة.

و– عمود فيه ترتيب السطر الذي فيه النقلة (العد من الأعلى للأسفل).

ز– عمود خاص بالسعة الزمنية .

ح– عمود خاص بالمدى الزمني.

6) عمل جدول تحليل المدة (المدى والسعة) ويتكون من المحاور التالية:

أ– وضع أعمدة بحسب أزمنة الحكاية الموجودة، من الممكن عمل الجدول من قسمين، قسم يعطي زمن الحكاية الأول والثاني والثالث والرابع والقسم الثاني يغطي زمن الحكاية الخامس والسادس والسابع والثامن في صورة أعمدة.

ب– العمود الأول رقم النقلة، والثاني عمود زمن الخطاب ثم أزمنة الحكاية (1أ، 1ب، 1ج، .....).

ويتم داخل هذه الأعمدة وضع المساحة النصية (السعة) التي تم استهلاكها بينما يتم وضع الزمن الخاص بالنقلة (المدى الذي تغطيه) في آخر عمود. ويتم في آخر كل مرحلة من مراحل زمن الخطاب (الصغرى) عمل مجموع للسعة النصية وعدد ترددات كل زمن.

وسيتم تبيّن كيفية عمل ذلك عملياً مع تحديدنا لأزمنة الخطاب وفي الوقت نفسه مع وضعنا للنتائج في الجداول المقصودة.

7) عمل جدول مثل الجدولين السابقين لمتابعة الإيقاع الذي ينقسم للمحاور التالية

أ– رقم متسلسل للنقلة (نفس الرقم المستخدم في الجدولين السابقين).

ب– عمود فيه زمن الحكاية.

جـ– عمود فيه زمن الخطاب المستخدم.

د– عمود فيه نوع الإيقاع الزمني (السرد اللازمني، التواتر، المشهد، التلخيص، الوقفة الوصفية).

ح- تفصيل عن المستخدم داخل كل نقلة من النقلات السابقة الإيقاع.

8) استنباط النتائج: تبقى التقسيمات السابقة مادة خام جاهزة للاشتغال ولاستخراج البنيات الحكائية الكبرى والصغرى وفهم منطق الاشتغال الزمني، كما أنها من زاوية أخرى مادة مهمة لاشتغال الباحث الجمالي الذي يجد فيها ما يلي:

أ- جمالية الترتيب الزمني الكلي وطريقة تداخل أزمنة الحكاية الرئيسية.

ب- جمالية الانتقال من الاستباق للاسترجاع سواء كان داخلياً أم خارجياً.

ج- منطق النقلة من زمن لزمن وقدر الانسيابية فيها.

د- علاقات السرعة والمدى والسعة وعلاقتها بمنطق الاسترجاع والاستباق. وعلاقة كل ذلك بزمن الحكاية وما هو زمن الحكاية الكثر تداولاً وحضوراً.

هـ- مستوى الإيقاع وجمالية توظيف كلاً من مكوناته الخمسة داخل الخطاب الكلي: (السرد اللازمني، التواتر، المشهد، التلخيص، الوقفة الوصفية).

و- دلالات توظيف مكونات الفعل الإيقاعي داخل النقلة الواحدة وجمالية الانتقال من نوع لآخر.

أخيراً

تظل نقطة هامة معلقة وغير واضحة خاصة للباحث المستجد أو للقارئ النبيه وهي هل من الممكن توظيف مثل هذه الآليات على كل الخطابات الروائية؟، كما يقوم سؤال آخر شرعي عن جدوى هذا الخلط بين التردد والإيقاع، (حيث ينتمي التواتر لما سمّاه جينيت بالتردد، ولا ينتمي للإيقاع) كما أن السرد اللازمني يعد إضافة غير موجودة ضمن ذات الاشتغال (لجينيتي) فما جدوى هذا؟. ستكون إجابتنا كما يلي

أ) بالنسبة لاستخدام هذه الآليات لتحليل الخطابات الروائية:

من الممكن استخدام هذه الآليات لتحليل أي خطاب روائي، لكن من المهم

التذكر أن الكثير من الروايات لا تعتمد في اشتغالها على الترتيب الزمني، بحيث تسير أحداث الرواية فيها في شكل خطي متتالي، وبالنسبة لمثل هذه الروايات فإن الاشتغال على منطق الترتيب الزمني لا يكون مجدياً. من جهة أخرى نجد روايات أخرى تتميز باشتغال زمني سريع جداً بحيث لا تتوقف حركة الانتقال من زمن لآخر، كما أن هناك روايات تتميز بالتشويش العمدي وطمس المعالم الزمنية التي تساعد على استيعاب حركة الترتيب الزمني وفي النوعين السابقين يظل الاشتغال على موضوع الترتيب صعباً بل يصل إلى الاستحالة في بعض الأحيان. لهذا من جهة الاشتغال على الترتيب من المهم أن يعي الباحث خصوصيات الخطاب الروائي للرواية التي ينتوي الاشتغال عليها.

الكلام السابق ينسحب أيضاً على موضوع السرعة وكذلك الإيقاع فهناك روايات عديمة الإيقاع لا تخضع لمنطق اشتغال جمالي أو تعتمد على تردد محور أو محورين من محاور الفعل الإيقاعي، تبقى مسألة الاشتغال عليها عديمة الجدوى، ولقد لاحظنا من خلال متابعتنا أن هذا غالباً ما يتجسد في الروايات الضعيفة على مستوى الخطاب واللغة والفاقدة لآفاق الاشتغال الجمالي والفني ضمنها. انطلاقا من ذلك يجب الوعي بمقومات الخطاب الروائي الذي ننتوي الاشتغال عليه قبل أن نبدأ في ذلك.

ب) توظيف السرد التواتري ضمن الإيقاع:

قمنا باستخدام جزئية تخص محور التواتر الزمني ضمن الإيقاع وهو الإيحاء الناتج عن جملة محددة، بخصوص (حدث يحدث أو يتكرر حدوثه لزمن محدد طويل أو قصير وبنسق متتالٍ أو دوري).

أضفنا التواتر مع الإيقاع الزمني لاعتقادنا الراسخ بأن نمطية الخطاب التواتري تحمل ضمنها بعداً زمنياً محدداً يختلف في اشتغاله عن باقي مكونات أو محاور الإيقاع الزمني، وفي الوقت نفسه يتجاور معها، بحيث يصبح التواتر مادة بين المشهد والتلخيص.

حيث المشهد هو كل سرد يتساوى فيه زمن الخطاب مع الحكاية، بينما التلخيص سرد يكون فيه زمن الخطاب أسرع بكثير من زمن الحكاية الملخص.

حيث يقدم التواتر تلخيصاً لزمن محدد يمططه عبر الإيحاء الذي تمارسه الجملة التي تؤسسه في نمطية مشهدية، بحيث يبدو من جهة هناك تواز بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، حيث زمن الخطاب تتردد فيه (حادثة ما) باستمرار لتحقق زمناً معادلاً لزمن الحكاية، ومن جهة أخرى هناك تلخيص ضمن التواتر لتجربة إذا أخذت ملخصّة نجدها تنتمي للتلخيص. لهذا السبب ولإحساسنا بإيقاعية توظيف (تواتر حدوث حدث ضمن نقلة واحدة محددة) قمنا بوضعه هنا مع محاور الاشتغال على الإيقاع.

ج) في توظيفات جينيت للإيقاع لا نجد ما يحقق للخطاب التأملي والفلسفي والفكري والدرامي النفسي الفرصة للبروز وأخذ مساحته ضمن محاور الإيقاع. لهذا كله قمنا بإضافة محور أسميناه محور السرد اللازمني. ذلك أنه من زمن كتابة جينيت لمبحثه عن الزمن (الستينات والسبعينات) حتى الآن ظهرت ضمن الرواية العالمية والعربية أنماط جديدة من الاشتغال أخذت عبرها الرواية والقصة تتحول من دورها التقليدي السابق (السرد) تتحول إلى أنماط جديدة من الاشتغال وهو ما سنراه في الرواية العربية مع أعمال إبراهيم الكوني أو في القوقعة لعبدالله الغزال أو في بعض أعمال الخراط أم كما سنراه مع تجربة أحمد قرني محمد.

وهنا لعلمنا بوجود نمط من أنماط الاشتغال التأملي والدرامي النفسي الذي يمتلك مساحة ضمن زمن الخطاب باعتبار تحققه ولا يمتلك مساحة زمنية ضمن زمن الحكاية. وهو يختلف عن الوقفة الوصفية التي تكاد أن تنتهي حيث بديلاً عنها بدل أن يكون الفضاء والوصف مادة لإيقاف السرد صار الوصف مادة للتعبير عن ذوات الشخصيات بشكل غير مباشر وخرج من كونه مادة تحبط وتثقل العمل السردي ليصير مادة تحقق لشخصيات الرواية بروزاً وتجسداً بطريقة غير مباشرة كما تم توظيف الحركة مع الوصف لدخول الوصف الثابت للمرحلة السينمائية حيث يتداخل السرد والوصف. نظراً لكثرة وجود السرود اللازمنية في الرواية، قمنا باعتبارها أحد المحاور.

زمن الحكاية في رواية (آخر سلالة عائلة البحّار):

من خلال قراءة الخطاب الروائي للرواية يمكن رصد أزمنة محددة تساهم في بناء أحداث الرواية هذه الأزمنة ترتبط بأماكن وشخصيات محددة وهي كما يلي:

1) **الفترة الزمنية الأولى:** زمن الجد علي البحّار حياً وأسطورته وكذلك زمن زواج والد شحاته هناك ونموه وترعرعه حتى دخوله للكلية في القاهرة.

يتميز هذا الزمن بأنه يتحقق غالباً في " إبهيت الحجر " ويتم عبره رسم أسطورة آل البحّار وكذلك الصراع الخفي بين الأم والجد حول شحاته. حيث تمّ إيفاده للدراسة في الثانوية العسكرية وتحول منها للمدنية.

2) **الفترة الزمنية الثانية:** هي فترة دخول شحاته إلى كلية الاقتصاد وتعرفه على مديحة ووالدها وزواجه منها وبدء انتظام زيارته السنوية لإبهيت الحجر كآخر سلالة سيد البحّار.

يتميز هذا الزمن بتحققه في القاهرة غالباً، ومع مديحة ووالدها، حيث ينفصل ضمن هذا الزمن، شحاته عن الكل، عدا مديحة.

3) **الفترة الزمنية الثالثة:** زمن ظهور شخصية فتحي أبوشنب، وتورط شحاته في السجن، وما حدث فيه من أحداث.

ويتميز هذا الزمن بالفضاء المكاني المغلق (السجن)، وتجاور شحاته المستمر مع فتحي أبوشنب في العمل، ثم في السجن.

4) **الفترة الزمنية الرابعة:** إنه زمن تعرّف شحاته على عزت فهمي في السجن، وهو ما حقق تحولاً في الخطاب الروائي من الأسطوري (ابهيت الحجر) والواقعي (القاهرة ومديحة) إلى السياسي والصوفي.

يتميز هذا الزمن بارتباط شحاته نفسياً بعزت فهمي وبظهور عقدة عدم الحصول على الولد، التي يعاني منها.

5) **المرحلة الزمنية الخامسة:** يبدأ الزمن الخامس منذ ليلة (أبهيت الحجر) الأخيرة ويمضي حتى يلتقي صاحب المقهى، الذي يعد مركزياً ضمن الشخصيات،

إذ هو المحطة التي تتوقف عندها رِحال المتسكعين.

يتميز هذا الزمن بأنه هو زمن الإطار الكلي كما سنرى فنقطة الصفر روائياً تبدأ منه وتعود إليه مع الفصل الثالث، كما يتميز بأن جزءًا كبيرًا منه يتحقق في الشارع سواء بركوب الأتوبيس والتاكسي أو بالتسكع الحر على الأرجل. إنه زمن التحولات الخفية التي تحدث بصمت وبهدوء التي ستظهر آثارها مستقبلاً في الأزمنة التالية.

6) المرحلة الزمنية السادسة: زمن بروز قضية الولد وقضية موت شحاته يترافق ذلك مع ظهور عرض الزواج من فريدة المرص ولقاء عزت فهمي وخطيبته سمية. تبدأ منذ هذا الزمن تداخلات عنيفة على ذات الشخصية حيث تضغط أبهيت الحجر باحثة عن خليفة للسلالة التي تكاد تنقرض مع ضغط فريدة للحصول على هذا الولد، بينما يضغط عزت فهمي بحثاً عن الحرية بمفهومه هو ويتزوج شحاته من فريدة المرص. هنا القيد يعود بعد الزواج من فريدة.

7) المرحلة السابعة: وهي تبدأ من سجن عزت فهمي من جديد والسعي لإخراجه حتى بداية أحداث مصر وبينهما دخول فريدة (وهي حامل) للمستشفى في حالة خطيرة، هنا حركة مستمرة من مكان لآخر بغية إخراج عزت من السجن، وكذلك الاطمئنان عن حالة فريدة المرص.

يتحقق هذا الزمن غالباً من خلال ترافق مستمر بين شحاته وسمية خطيبة عزت فهمي.

8) المرحلة الثامنة: إنه زمن الحكاية الأخير، ويبدأ منذ لقاء شحاته بسمية وحديثه عن انتفاضة مصر ثم خبر موت عزت فهمي وسقوط حمل فريدة حتى نهاية الرواية عندما ذهب شحاته للشقة ولإبهيت الحجر متطهراً بالبكاء ثم ذهب خاطباً لسمية.

زمن الحكاية في صورة مقاطع محددة

اعتمدنا على كمّ الأحداث الموجود ضمن كل مرحلة زمنية من المراحل

(الثماني) السابقة بحيث قسمنا تلك الأحداث تعريفاً لها برموز ترتيبية بحيث يسهل تبين كل من تلك الأزمنة واستخدمنا للترميز ما يلي:

أ) رقمنا الأزمنة الثماني الرئيسية السابقة إلى ثمانية أرقام (1،...،8).

ب) وضعنا حرف مع كل رقم بترتيب أبجدي (أ، ب، ج، د، هـ، و، ز) بحيث صار كل زمن من أزمنة الحكاية الرئيسية السابقة مقسماً لأزمنة فرعية هي الأزمنة التي تحققت فيها أحداث هذه الرواية.

زمن الحكاية

1) المرحلة الأولى: زمن الجد علي البحّار حياً

1- أ : زمن الجد علي البحّار قبل زواج ابنه (والد شحاته).

1- ب: زمن زواج والد شحاته من أمه.

1- ج: زمن طفولة شحاته.

1- د: زمن ذهاب شحاته للقاهرة ودخوله للثانوية العسكرية.

1- هـ: زمن ترك شحاته للثانوية العسكرية.

1- و: زمن دخول شحاته للمدرسة الثانوية (المدينة).

2) المرحلة الثانية: شحاته ومديحة

2- أ : زمن دخول شحاته لكلية الاقتصاد، نفس زمن خروج فريدة المرص من "ابهيت الحجر" (أزمة شحاته في الكلية).

2- ب: زمن تعرّف شحاته على والد مديحة.

2- ج: زمن زواج شحاته من مديحة وتعيينه للعمل في المصرف.

2- د: زمن زيارة شحاته لإبهيت الحجر لوحده.

2- هـ: زمن زيارة شحاته لأبهيت الحجر مع مديحة.

3) المرحلة الثالثة: شحاته وأبوشنب في السجن

3- أ : زمن تعرّف شحاته على فتحي بوشنب.

3- ب: زمن السجن مع فتحي بوشنب (البداية).

3- ج: الحياة في السجن مع بوشنب وزيارة مديحة.

3- د: زمن دخول السجناء السياسيين.

3- هـ: زمن موت السجين المجاور ودخول شحاته لعيادة السجن.

4) المرحلة الرابعة: زمن التعرف على عزت فهمي

4- أ : زمن التعرف على عزت فهمي.

4- ب: زمن الخروج من السجن صحبة مديحة.

4- ج: زمن ترك مديحة للعمل لغرض الإنجاب.

4- د: زمن شحاته شاعراً.

5) المرحلة الخامسة: زمن الذهاب لأبهيت الحجر (الرحلة الأخيرة)

5- أ : ليلة الذهاب لإبهيت الحجر والعودة وبداية العمل في البنك.

5- ب: زمن التعرّف على فريدة المرص في البنك والعودة منه.

5- ج: زمن الوصول إلى الشقة.

5- د: زمن لقاء صاحب المقهى ليلاً.

6) المرحلة السادسة: زمن لقاء فريدة المرص والزواج منها ولقاء عزت فهمي وسمية

6- أ : زمن لقاء العمدة وأهل البلد في الشقة.

6- ب: زمن لقاء فريدة في السيارة.

6- ج: زمن لقاء صاحب المقهى من جديد.

6- د: زمن لقاء عزت وسمية بنادي الصحفيين.

6- ه: زمن الزواج من فريدة وحملها.

7) المرحلة السابعة: سجن عزت فهمي ودخول فريدة المستشفى

7- أ : زمن سجن عزت فهمي.

7- ب : زمن زيارة عزت فهمي في السجن.

7- ج : زمن الذهاب للمحامي.

7- د : زمن الذهاب للمقهى من جديد.

7- ه: زمن العودة لمديحة والذهاب لفريدة في المستشفى.

8)المرحلة الثامنة: مرحلة تأزم الأوضاع (موت عزت، سقوط حمل فريدة، خطبة سمية)

8- أ : زمن تسليم جثة عزت فهمي وحدوث انتفاضة مصر.

8- ب: زمن لقاء شحاته وسمية، شحاته يحكي عن الانتفاضة وخبر موت عزت.

8- ج: مفاتحة سمية في طلاق فريدة والحلم بالجد.

8- د: زمن ذهاب شحاته للشقة والتأمل في لوحة جوبا.

8- هـ: زمن الذهاب لإبهيت الحجر والبكاء هناك.

8- و: زمن لقاء سمية وخطبتها.

تحديد مفاصل الخطاب الرئيسية

بالنظر إلى الخطاب الروائي نجد أنه بالإمكان الاستعانة بتقسيم الروائي لنصه لأربعة فصول، حيث سنجعل كل فصل مفصلاً رئيسياً من مفاصل الخطاب بحيث يشكل بنية زمنية كبرى تتحرك داخلها بنى زمنية صغرى.

البنية الزمنية الكبرى الأولى

1) سنجعل القسم الأول منذ بداية الرواية حتى المقطع الذي يصف فيه امتلاء البنك بالموظفين صفحة (13) سطر (18)، حيث ننتقل هنا من خطاب يغطي ليلة علي البحّار وماضي شحاته مع مديحة إلى عالم البنك والشغل فيه.

نهاية البنية الأولى الصغرى قبل "امتلاء البنك بالموظفين"[12].

2) القسم الثاني يبدأ من نهاية مقطع 1، الذي يبدأ من المقطع "امتلاء البنك بالموظفين" حتى صفحة (18) عندما يركب شحاته التاكسي استعداداً للذهاب إلى شقته حيث سننتقل لموضوع آخر ضمن الخطاب. ينتهي هذا الجزء قبل بداية الجزء الثالث صفحة (19) سطر (1).

3) القسم الثالث يبدأ عند المقطع التالي: "أوقفت التاكسي أمام" صفحة (19) سطر (1) وينتهي قبل بداية القسم الرابع ويغطي جزء من قصة شحاته ومديحة ويقطعه تأفف السائق في بداية المقطع الرابع.

4) القسم الرابع من (زمن الحاضر) حيث السائق يتأفف من المواصلات والزحام في صفحة (23) سطر (9) "السائق انطفأ وميض حماسه" إلى بداية المقطع الخامس حيث يصل شحاته إلى الشقة.

5) القسم الخامس من زمن الحاضر حيث شحاته يصل الشقة صفحة (29) سطر (11) من المقطع التالي: "أعطيته النقود وهبطت..." إلى نهاية الفصل الأول.

خلاصة عن الفصل الأول

كما رأينا قمنا بتقسيم الخطاب إلى مفاصل محددة حافظنا فيها على استراتيجية مركزية هي جعل بدايات كل بنية زمنية صغرى تبدأ من زمن الأساس في الفصل (البنية الزمنية الكبرى) حيث نلاحظ أن الحاضر أو الزمن الذي يلي لحظة الصفر هو الزمن المسيطر، فقمنا بجعله مرجعاً لتقسيم الخطاب لخمسة مفاصل زمنية بحسب حركة (الراوي/الشخصية) المركزية.

البنية الزمنية الكبرى الثانية

1) البنية الزمنية الصغرى (2−1): من بداية الفصل الثاني وينتهي عند انتقال شحاته للقاء عزت فهمي. ما قبل: صفحة (51) سطر (18): "تسلل الضوء من الكوة العالية".

2) البنية الزمنية الصغرى الثانية (2−2): تبدأ من المقطع السابق المذكور حتى نهاية الفصل الثاني، اعتمدنا كما رأينا في تقسيم الفصل على أحداثه الكبرى المتمثلة في انتقال شحاته من مجاورة فتحي بوشنب لمجاورة عزت فهمي السياسي.

البنية الزمنية الكبرى الثالثة

1) البنية الزمنية الصغرى الأولى (3−1): تبدأ من بداية الفصل الثالث وتنتهي صفحة (78) سطر (20) قبل المقطع التالي: "حين توقفت السيارة بجواري".

2) البنية الزمنية الصغرى الثانية (3−2): تبدأ من المقطع المذكور سابقاً وتنتهي قبل صفحة (93) سطر (12) حيث تبدأ البنية الزمنية الصغرى الثالثة.

3) البنية الزمنية الصغرى الثالثة (3-3): تبدأ منذ المقطع السابق وتنتهي قبل بداية المقطع التالي: "حين هبطت من السلم العريض..." الموجود في صفحة (96) السطر (20).

4) البنية الزمنية الصغرى الرابعة (3-4): تبدأ منذ المقطع المذكور كنهاية للبنية الثالثة، إلى نهاية الفصل الثالث.

ملخص عن تقسيم بنية القسم الثالث

قسمنا هنا البنية الزمنية لأربعة أقسام بحيث يغطي الأول العلاقة بين مديحة وشحاته وأزمة الولد ويسير غالباً ضمن زمن الحاضر، بينما القسم الثاني يرسم لقاء شحاته وفريدة المرض ونتائج ذلك. القسم الثالث يرسم جذور شحاته في الماضي. القسم الرابع يرسم لقاء شحاته بعزت وسمية حيث ننتقل من الماضي في إبهيت الحجر في القسم الثالث إلى الحاضر في القاهرة آخر السبعينات.

البنية الزمنية الكبرى الرابعة

1) البنية الزمنية الصغرى الأولى: تبدأ هذه البنية من بداية الفصل الرابع حتى ما قبل المقطع التالي الموجود في صفحة (114) سطر (2) حين القبض على عزت فهمي.

2) البنية الزمنية الصغرى الثانية: تبدأ من المقطع السابق إلى ما قبل المقطع التالي صفحة (120) سطر (1): "إعلان الأحكام العرفية...".

3) البنية الزمنية الصغرى الثالثة: تبدأ من المقطع السابق إلى ما قبل المقطع التالي صفحة (124) سطر (8): "نظرت بإمعان إلى لوحة جويا".

4) البنية الزمنية الصغرى الرابعة: منذ بداية المقطع السابق المذكور إلى نهاية الرواية.

ملخص عن تقسيم البنية الزمنية الكبرى الرابعة

تمّ تقسيم هذه البنية لأربع بنى زمنية صغرى يغطي الأول زواج شحاته من فريدة، أما الثاني فيرسم سعي شحاته وسمية لإنقاذ عزت فهمي. أما الثالث فيرسم حال وتأزم الأوضاع لدى الجميع بما فيهم الدولة المصرية، والرابع فيغطي نهاية الرواية حيث موت عزت ونهاية حلم فريدة وخطبة شحاته لسمية.

أقسام الخطاب الكلي كما يلي:

القسم الأول (5) كما يلي: (1-1 ، 1-2 ، 1-3 ، 1-4 ، 1-5).

القسم الثاني (2) كما يلي: (2-1، 2-2).

القسم الثالث (4) كما يلي: (3-1 ، 3-2 ، 3-3 ، 3-4).

القسم الخامس (4) كما يلي: (4-1 ، 4-2 ، 4-3 ، 4-4).

عملية التحليل للخطاب الروائي

نقوم هنا باستخراج حركة التنقل الزمني من زمن حكاية لآخر ضمن الخطاب الروائي المتتالي، وقبل ذلك يجب أن نحدد لحظة الصفر زمنياً التي يعتبر كل استرجاع يأتي بعدها استرجاع داخلي بينما كل استرجاع يكون قبلها يعتبر استرجاعاً خارجياً.

أولاً: تحديد لحظة الصفر زمنياً

تمثل لحظة الصفر زمنياً زمن الحكاية (5 أ)، حيث شحاته البحّار في إبهيت الحجر ، في آخر لحظات ليلة آل البحّار السنوية.

وبهذا فإن كل عودة زمنية سابقة لهذا الزمن هي من نوع الاسترجاع الخارجي، بينما كل استرجاع يأتي بعد هذا الزمن (5 ب، 5 ج، 5 د،...) يعتبر استرجاعاً داخلياً.

ثانياً: تحديد المقاطع (التمفصلات) التي يتكون منها الخطاب الروائي

حيث كل مقطع ينتمي لزمن معين من أزمنة الحكاية هو تمفصل من تمفصلات الخطاب ونسميه هنا تسهيلاً للفهم مقطع. نقوم بذلك عملياً من خلال قراءة الخطاب الروائي للرواية قراءة مركّزة، ونجد ما يلي:-

1) يبدأ الخطاب الروائي من الحاضر (لحظة الصفر) وهو زمن الحكاية (5أ) ويستمر ضمن نفس الزمن حتى الصفحة (10).

2) في الصفحة (10) سطر (13) نجد بداية المقطع الثاني حيث ننتقل من الزمن (5أ) إلى الماضي والزمن (2هـ) الذي يغطي قصة زيارة مديحة (في بداية الزواج) لليلة إبهيت الحجر. لنتابع هنا هذا المقطع الذي يتم فيه الانتقال: "مديحة الوحيدة التي عرفت بعد أن اصطحبتها معي مرة إلى البلد".

ستستمر ضمن هذا المقطع (مع نفس زمن الحكاية) حتى صفحة (12) سطر (8) حيث ننتقل للمقطع الثالث من مقاطع الخطاب وضمن هذا المقطع نعود من إلى زمن الحكاية (1د).

ملاحظة: كما نرى أنه يمكن أثناء رصدنا للمعلومات السابقة أن نقوم بتسجيل معلومات المدى والسعة ضمن جدول خاص بذلك، وقد وجدنا ما يلي فيما يخص المدى والسعة:

1) المقطع الأول: سعته 4 صفحات مداه الزمني 10 سنوات (تقريباً).

2) المقطع الثاني: سعته 2 صفحةمداه الزمني يوم أو اثنين.

3) المقطع الثالث: سعته 1 صفحةمداه الزمني عشرون سنة (تقريباً).

وبذلك يمكن بالنسبة لنا أن نحقق في الوقت نفسه تقطيع حركة الزمن (الترتيب) وكذلك تقطيع قضايا السرعة (المدى والسعة)، بينما سيكون من الأفضل القيام بتحليل الإيقاع الزمني إلى مكوناته والبحث فيها وضمنها.

جدول (12–1) خاص الترتيب الزمني والمدى والسعة للرواية

	اسم النقلة	زمن الخطاب	زمن الحكاية	بداية النقلة	الصفحة	السطر	السعة	المدى
-1	بداية الرواية أسطورة ليلة علي البحّار.	1-1	5 - أ	(بداية الرواية).	7	1	3 ص	10 سنة
-2	زيارة مديحة لليلة علي البحّار		2 – هـ	مديحة الوحيدة التي عرفت...	10	13	2 ص	1 يوم
-3	شحاته وبداية التواجد في القاهرة.		1 - د	تصرفت كما لو كنت مولوداً هنا.	12	8	$\frac{3}{4}$ ص	20 سنة
-4	تعرّف شحاته على مديحة ووالدها.		2 - ب	لم تشعر مديحة أنني غريب.	13	2	$\frac{1}{2}$ ص	5 سنة
-5	والد شحاته ورغبة دخوله الجيش.		1 - د	ولم يكن مخطط لي من والدي.	13	11	$\frac{1}{3}$ ص	1 سنة
-6	الوصول للعمل في البنك.	2-1	5 - أ	امتلأ البنك بالموظفين.	13	18	$1\frac{1}{3}$ ص	15 سنة
-7	لقاء فريدة المرص.		5 - ب	كان حارس الأمن فوق رأسي:...	15	1	3 ص	10 دقائق
-8	موقف عم عثمان.		5 - ب	وزعقت في طلب عم عثمان وفي ضيق.	18	1	$\frac{1}{2}$ ص	5 دقائق
-9	لقاء مديحة.		5 - ج	إذا كنت مرهقاً إلى هذا الحد...	18	11	$\frac{1}{2}$ ص	3 دقائق
-10	ركوب التاكسي.	3-1	5 - ب	أوقفت التاكسي أمام...	19	1	2 سطر	5 دقائق
-11	شحاته وفتحي والخروج من العمل.		3 - أ	كانت العادة أن نخرج سوياً.	19	2	3 سطر	5 سنة
-12	قصة أبوشنب.		3 - ب	كان ذلك منذ أعوام مرت وانقطعت.	19	5	$\frac{1}{4}$ ص	10 سنة
-13	شحاته في التاكسي.		5 - ب	مستقلياً على كنبة التاكسي.	19	9	$\frac{1}{2}$ ص	10 دقائق
-14	قصة مديحة.		2 - أ	مديحة زميلة كلية التجارة.	19	الأخير	2 سطر	4 سنة
-15	شحاته والثانوية العسكرية.		1 – هـ	لم يكن الأمر بيدي، كان قدراً..."	20	2	$\frac{1}{3}$ ص	1 سنة
-16	يوم دخول المدرسة.		1 - و	ونقلت. كان أسود يوم في حياتي.	20	9	$\frac{1}{2}$ ص	3 أسبوع
-17	الدخول لكلية التجارة.		2 - أ	وهناك كانت تنتظرني مديحة...	20	20	$2\frac{1}{2}$ ص	3 ساعة
-18	مع السائق من جديد.	4-1	5 - ب	السائق انطفأ وميض حماسه.	23	9	$\frac{1}{2}$ ص	2 دقيقة
-19	أيام السجن.		3 - ج	كم مرة قلت لها لا تتعبي.	23	19	1 ص	1 سنة
-20	فتحي أبوشنب وعمله في البنك.		3 - أ	حين نقل إلى فرع البنك هنا.	24	18	$\frac{1}{4}$ ص	1 سنة
-21	علاقة شحاته مع صهره.		2 - ب	الرجل منذ قدمتني إليه ابنته...	25	2	$\frac{2}{3}$ ص	3 سنة
-22	معرفة سبب أزمة الجامعة		2 - أ	نعم كان الأمر كله عن غير قصد.	25	16	$\frac{3}{4}$ ص	5 دقيقة
-23	أسطورة الشيخ البحّار		1 - أ	وجدي علي البحّار، رجل...	26	11	$\frac{3}{4}$ ص	40 سنة

رقم	اسم النقلة	زمن الخطاب	زمن الحكاية	بداية النقلة	الصفحة	السطر	السعة	المدى
-24	ليلة إبهيت الحجر الأخيرة.		5 - أ	الناس يفرحون بقدومي...	27	6	$1\frac{1}{3}$ ص	1 يوم
-25	أم شحاته وتربيته.		1 - ج	ولا تغضب مني كما كانت...	28	14	$\frac{1}{2}$ ص	5 سنة
-26	زواج والد شحاته من أمه.		1 - ب	أن جدي علي البحّار كان يعارض...	29	1	$\frac{1}{2}$ ص	1 سنة
-27	وصول العمارة.	5-1	5 - ج	أعطيته النقود وهبطت...	29	11	$\frac{1}{2}$ ص	5 دقائق
-28	ترك مديحة للعمل.		4 - ج	منذ أن قعدت عن العمل...	30	1	1 ص	5 سنة
-29	مديحة زمن السجن.		3 - ج	كنت أراها من خلف...	31	19	$\frac{1}{2}$ ص	1 سنة
-30	شحاته في الشقة.		5 - ج	هل أطلبها الآن على الهاتف...	32	9	$1\frac{3}{4}$ ص	1 ساعة
-31	التحقيق.	1-2	3 - ب	(بداية الفصل الثاني).	37	1	5 ص	2 ساعة
-32	أيام السجن.		3 - ج	ياه... أيام سوداء لا يستطيع...	42	12	2 ص	3 شهر
-33	الشاويش حسن.		3 - د	كان الشاويش حسن هو...	44	9	$1\frac{1}{2}$ ص	3 شهر
-34	رفيق الزنزانة المجاورة		3 - هـ	كان يجاور في الزنزانة أحد...	46	1	$3\frac{3}{4}$ ص	6 شهر
-35	طقوس ليلة آل البحّار.		2 - د	كان العمدة يصر أن...	49	19	1 صفحة	10 سنة
-36	تأمل في السجن.		3 - هـ	عندما أعادوني إلى زنزانتي...	50	21	1 ص	$\frac{1}{2}$ يوم
-37	الانتقال لزنزانة عزت.	2-2	4 - أ	تسلل الضوء من الكوة العالية...	51	18	$2\frac{3}{4}$ ص	1 ساعة
-38	موقف الناس من السجن.		3 - ب	حتى زملائي في البنك...	55	1	$1\frac{3}{4}$ ص	1 ساعة
-39	الحوار مع عزت فهمي.		4 - أ	حين تنبهت لحركاته البطيئة...	56	17	5 ص	1 شهر
-40	الخروج من السجن.		4 - ب	حتى جاء ذلك اليوم.	61	15	2 ص	1 ساعة
-41	الفصل الثالث.	1-3	5 - د	(بداية الفصل الثالث).	67	1	8 ص	$\frac{1}{2}$ يوم
-42	مديحة وقصة زيارة الجد.		4 - أ	حين قلت لمديحة...	75	12	$\frac{1}{2}$ ص	5 سنة
-43	زملاء البنك بعد السجن.		4 - ب	تهلل الموظفون في البنك.	75	الأخير	4 سطر	5 دقيقة
-44	صباح جديد في البنك.		5 - د	القهوة في كوب وليس في...	76	4	$2\frac{2}{3}$ ص	$\frac{1}{2}$ يوم

رقم	اسم النقلة	زمن الخطاب	زمن الحكاية	بداية النقلة	الصفحة	السطر	السعة	المدى
-45	زيارة العمدة والشيخ.		6 - أ	حين وجدت يدها ترفع...	78	20	6 $\frac{2}{3}$ ص	3 ساعة
-46	لقاء فريدة المرص.	2-3	6 - ب	حين توقفت السيارة بجواري...	85	7	4 $\frac{1}{3}$ ص	2 ساعة
-47	لقاء صاحب المقهى ثانية.		6 - ج	كانت قدماي قد ساقتاني إليه...	89	15	4 ص	2 ساعة
-48	قصة فريدة المرص.	3-3	2 - أ	فريدة ابنة المرص لا يصح أن...	93	12	1 ص	15 سنة
-49	قصة الجد والوقف.		1 - أ	فقد أوقف عشرين فداناً...	94	4	4 سطر	40 سنة
-50	موقف مديحة من الوقف.		2 - ج	مديحة حين عرفت ذلك...	94	8	2 سطر	5 دقيقة
-51	مناقشة أثر الوقف على شحاته.		1 - أ	أوقف جدي كل ما يملك من أرض...	94	11	1 $\frac{3}{4}$ ص	40 سنة
-52	الصعود لحجرة الجد.		2 - د	الشيء الوحيد الذي غافلت فيه...	96	4	$\frac{1}{2}$ ص	$\frac{1}{4}$ ساعة
-53	لقاء عزت وسمية.	4-3	6 - د	حين هبطت من السلم العريض...	96	20	6 $\frac{1}{2}$ ص	2 ساعة
-54	الزواج من فريدة.	1-4	6 - هـ	(بداية الفصل الرابع).	107	1	1 ص	3 شهر
-55	شحاته شاعراً.		4 - د	مثل الذي بكيته يوم...	108	18	$\frac{1}{3}$ ص	3 سنة
-56	شحاته مع فريدة.		6 - هـ	لكن فريدة لم تمهلني لكي...	109	5	$\frac{1}{2}$ ص	3 شهر
-57	موقف عزت من الزواج.		6 - د	عارضني كثيراً حين...	109	15	1 ص	1 ساعة
-58	رؤية فريدة في الولد.		6 - هـ	قالت لي فريدة ذات مساء...	111	3	1 $\frac{3}{4}$ ص	1 سنة
-59	خبر القبض على عزت.		7 - أ	لحظة قاتلة فزعة مرتعشة.	112	1	2 ص	4 اسبوع
-60	زيارة عزت في السجن.	2-4	7 - ب	كنت أنا وسمية في أول الطابور.	114	2	1 ص	8 ساعة
-61	الذهاب للمحامي.		7 - ج	مضينا في المساء إلى...	115	15	2 ص	2 ساعة
-62	الذهاب للعجوز صاحب المقهى.		7 - د	مضيت إلى العجوز كان في...	117	4	2 ص	1 ساعة
-63	لقاء مديحة وخبر فريدة.		7 - هـ	حين اقتربت...	119	2	$\frac{3}{4}$ ص	3 ساعة
-64	انتفاضة مصر وموت عزت.		8 - أ	إعلان الأحكام العرفية.	120	1	2 $\frac{2}{3}$ ص	1 أسبوع
-65	حال فريدة.		8 - ب	منذ أن خرجت من...	122	16	1 ص	1 اسبوع
-66	كلام فريدة سابقاً.		6 - هـ	قالت لي أنها كانت...	123	9	$\frac{1}{3}$ ص	1 ساعة
-67	الرغبة في طلاق فريدة.		6 - ج	فاتحت سمية في أمر طلاقها.	124	3	$\frac{1}{4}$ ص	5 دقائق
-68	تأمل لوحة جويا.	4-4	8 - د	نظرت بإمعان إلى لوحة...	124	8	$\frac{2}{3}$ ص	5 دقائق
-69	حلم الأمس.		8 - ج	بالأمس رأيت جدي.	125	1	$\frac{1}{2}$ ص	1 دقائق
-70	الذهاب لأبهيت الحجر.		8 - هـ	حين أسرعت في اليوم...	125	14	$\frac{1}{3}$ ص	$\frac{1}{2}$ يوم
-71	لقاء سمية وخطبتها.		8 - و	مضيت في المساء بخطوات...	125	20	1 $\frac{1}{2}$ ص	5 دقائق

تحليل الخطاب الروائي

أولاً: البنية الزمنية الكبرى الأولى

زمن الخطاب (البنية الزمنية) الأول:

1-1: (5 أ ، 2 هـ ، 1 د ، 2 ب ، 1 د ، 5 أ)

كما نرى تبدأ هذه البنية من الحاضر ويتم الانتقال تدريجياً من الماضي البعيد إلى الماضي الأبعد وتؤسس هذه البنية لبدايات رسم معالم الشخصية تنتهي هذه البنية عند العودة للحاضر لتبدأ الثانية. نلاحظ أن كل ما حدث سابقاً هو استرجاع خارجي.

زمن الخطاب (البنية الزمنية) الأصغر الثاني:

1-2: (5 أ ، 5 ب ، 5 ج ، 5 ب)

ترسم هذه المرحلة عمل شحاته في البنك وتطرح أمامنا ظهور شخصية "فريدة المرص" التي تتناقص من حيث تكوينها مع زوجة شحاته (مديحة)، وسنرى أن ظهور كليهما في حياة شحاته كان عن طريق تقنية (المشهد الطويل) حيث تتركز الأعين على شحاته وهو يتعاطى مع الأنثى. يظهر هنا استباق زمني واحد حيث ينطلق شحاته من الحاضر إلى المستقبل القريب (5 ج) حيث ستلتقيه زوجته بينما تسير باقي أحداث هذه البنية متتالية دون رجوع ويحدث الانتقال عند العودة للمسار العادي (الحاضر) من المستقبل.

3) البنية الصغرى الثالثة:

1-3: (5 ب ، 3 أ ، 3 ب ، 5 ب ، 2 أ ، 1 هـ ، 1 و ، 2 أ ، 5 ب)

تغطي هذه البنية الزمنية الثالثة جزءاً مهمًا من حكاية شحاته البحّار مع فتحي بوشنب وكذلك قصة وجوده في القاهرة كما تحكي بدايات أزمته مع

مديحة التي قدمت كعقدة في هذه البنية بينما سيتم في البنية الزمنية التالية لها شرح باقي أبعادها، وهو نظام من الإسقاط الجزئي لمجموع الأزمات التي عاشها شحاته البحّار مثل أزمة سجنه مع فتحي بوشنب. إن كل أزمة من الأزمات التالية ستكون مساراً يؤدي إلى انفراج يليه تعقيد جديد.

كانت الحركة هنا تتم عبر الاسترجاع الخارجي مع العودة في المنتصف مرة واحدة للحاضرة حيث شحاته في التاكسي التي ستكون أداة لنقل الخطاب لوجهة أخرى ورسم قصة شحاته مع بوشنب.

البنية الزمنية الصغرى الرابعة:

1-4: (5 ب ، 3 ج ، 3 أ ، 2 ب ، 2 أ ، 1 أ ، 5 أ ، 1 ج ، 1 ب ، 5 ج)

تمثل هذه البنية الزمنية أحد أهم البنى الزمنية، ويتحرك فيها الخطاب الروائي عبر نظام الإسقاط الجزئي والعودة من الماضي القريب للماضي الأبعد. يتم طرح المزيد حول قضية فتحي بوشنب. ويتم تغطية أزمة مديحة حيث بدل العداء السابق بين شحاتة ومديجة، نجد أمامنا صداقة ثم زواج بينهما، في نفس الوقت نتابع صبر مديحة في أثناء وجود شحاته في السجن التي سيقابلها موقفها من قضية الولد فيما بعد وتحولها من امرأة صابرة لعديمة الصبر.

كما تتم تغطية قصة شحاته ووالده وزواجه من أمه وموقف جده من الزواج. إننا بذلك أمام جذور قصة شحاته وأزماته. يتحقق السرد هنا من الحاضر للماضي ثم للماضي الأبعد ثم للماضي والماضي الأبعد ونجد كل الاسترجاعات هنا خارجية.

البنية الزمنية الصغرى الخامسة:

1-5: (5 ج ، 4 ج ، 3 ج ، 5 ج)

ترسم هذه البنية قصة مديحة وأزمة الحصول على الولد وكيف أثرت هذه الأزمة على العلاقة بين شحاته ومديحة، كما ترسم موقفها زمن السجن وعبر

العودة للحاضر يناقش شحاته شخصية فريدة المرص، لتنتهي هذه البنية الصغرى وكذلك البنية الكبرى الأولى على مشهد دخول مديحة إلى المشهد السردي.

تتم العودة الزمنية هنا لزمن الحكاية الرابع ثم للثالث ثم العودة للحاضر، أي أننا ما زلنا نسير بنفس التقنية الزمنية في البنى الخمس السابقة. كما أن كل الاسترجاعات خارجية هناك في البداية ظلال لاستباق لا يتحقق عندما يحدثنا شحاته عما ينتوي فعله.

البنية الزمنية الكبرى الثانية

1) البنية الصغرى السادسة:

2-1: (3 ب ، 3 ج، 3 د ، 3 هـ ، 2 د ، 3 هـ، 4 أ)

ترسم هذه البنية أيام التحقيق مع شحاته بتهمة الاختلاس الذي اتهم به مع فتحي بوشنب ونجد هنا قصته مع فتحي بوشنب كاملة وكذلك عالم السجن. حيث يجد شحاته نفسه أمام التباين بين السجين السياسي والجنائي. ونستعد لانفتاح علاقة شحاته بعزت فهمي.

نجدنا هنا منذ البداية –بداية الفصل– في عودة زمنية (استرجاع خارجي) يستمر السرد معه غالباً بشكل متتالي باستثناء عودة واحدة (استرجاع خارجي واحد) لتغطية طقوس ليلة آل البحّار.

البنية الزمنية الصغرى السابعة:

2-2: (4 أ ، 3 ب ، 4 أ ، 4 ب)

ترسم هذه البنية الزمنية قصة لقاء شحاته بعزت فهمي في السجن، وما حدث بينهما. كما تغطي موقف الجميع من شحاته زمن السجن وتخليهم عنه وتنتهي بخروجه من السجن.

إن شخصية عزت هنا واضحة وبيّنه يقابلها شخصية جندي الدولة (السجّان) النمطي. كما تكتمل شخصية الشرطي الطيب في مقابل ذلك وهو الشاويش حسن.

يتحرك السرد هنا غالباً في تتالٍ باستثناء عودة زمنية واحدة (استرجاع خارجي) كما أنه يمثل في كليته استرجاع خارجي باعتبار وقوعه كله قبل نقطة الصفر وعدم الوصول إليها.

البنية الزمنية الصغرى الثامنة:

3-1: (5 د ، 4 أ ، 4 ب ، 5 د ، 6 أ ، 6 ب)

ترسم هذه المرحلة الزمنية جوانب أخرى من حياة شحاتة، إننا هنا معه تائهاً في شوارع المدينة، ثم نجد قصة رمزية عميقة عن ثقل قصة الجد (ودوره في خروج شحاته) على مديحة، وكذلك نجد تعاطي رفاق البنك مع شحاته وظهور شخصية صاحب المقهى ويحدث الحدث المركزي وهو زيارة أهل القرية (سعياً للحصول على الولد) لشحاته ببيته.

تتم الحركة الزمنية هنا عن طريق استرجاع واحد بينما تتم باقي النقلات عن طريق الحركة الزمنية المتتالية في الحاضر. تتميز نقلات هذه المجموعة بطولها النصي.

البنية الزمنية الصغرى التاسعة:

3-2: (6 ب ، 6 ج ، 2 أ)

ترسم هذه البنية قصة ظهور فريدة المرض لشحاته وطلبها إياه للزواج، نتابع صدمة شحاته وحركته إلى المقهى وتنتهي بعد عدة تأملات زمنية إلى قصته مع جده لتنتهي قبلها.

نحن هنا نتحرك في الحاضر حيث لا يوجد استرجاع وإنما الزمن يسير متتالٍ، ستتوقف هذه البنية قبل الاسترجاع الخارجي مباشرة.

البنية الزمنية الصغرى العاشرة:

3-3: (2 أ ، 1 أ ، 2 ج ، 1 أ ، 2 د ، 6 د)

تبدأ هذه البنية الزمنية بنقلة من الحاضر الذي كنا فيه سابقاً إلى الماضي حيث نجد أسطرة لقصة الشيخ علي البحّار وما يخصه وترسم موقف شحاته من دار جده، وكذلك موقف مديحة من الوقف الذي أوقفه الجد علي البحّار وشخصية حارس الوقف (عم فضل) الأسطورية.

تتم العودة هنا بطريقة الإسقاط الجزئي من الماضي للماضي الأبعد ثم للماضي ثم للماضي الأبعد ويتم التوقف عندما نصل للحاضر وكل الاسترجاعات المذكورة خارجية.

البنية الزمنية الصغرى الحادية عشر

3-4: (6 د)

تتكون هذه البنية الزمنية من نقلة واحدة ضمن زمن الحاضر، وتنتهي بنهاية الفصل الثالث، أي لا توجد ضمنها استرجاعات وتغطي قصة لقاء شحاته بعزت فهمي وخطيبته سمية، تعتمد هنا على المشهد الطويل الذي يصاحب عادة ظهور الإناث في حياة شحاته.

البنية الزمنية الكبرى الرابعة

البنية الصغرى الثانية عشر:

4-1: (6 هـ ، 4 د ، 6 هـ ، 6 د ، 6 هـ ، 7 أ ، 7 ب)

تغطي هذه البنية الزمنية قصة زواج شحاته من فريدة المرص، وموقف عزت من ذلك، كما ترسم جزءًا من صورة شحاته شاعراً، كذلك قصة سجن عزت فهمي مرة ثانية وسعي شحاته وسمية لإنقاذه.

يتم هنا تغطية زمن الحاضر، و التوقف قبل الدخول ورؤية شحاته وسمية لعزت في السجن.

هناك استرجاع خارجي واحد وكذلك – ولأول مرة– هناك استرجاع داخلي واحد تمّ عن طريق تغطية موقف عزت من زواج شحاته من فريدة المرض.

البنية الزمنية الصغرى الثالثة عشر:

4-2: (7 ب ، 7 ج ، 7 د ، 7 هـ ، 8 أ)

تغطي هذه البنية الزمن الحاضر، حيث نحن مع اقتراب نهاية الرواية مع أحداث متتالية غالباً ترسم تصاعد الأحداث وتوترها. ترسم زيارة شحاته وسمية لعزت فهمي، ثم كذلك زيارتهما للمحامي ولقاء شحاته بالعجوز صاحب المقهى، وخبر وجود فريدة في المستشفى. لا توجد استرجاعات أو استباقات هنا.

البنية الزمنية الصغرى الرابعة عشر:

4-3: (8 أ ، 8 ب ، 6 هـ ، 8 ج)

ترسم هذه البنية الزمنية تصاعد الأحداث نحو نهاية الرواية حيث توفي عزت فهمي وقامت انتفاضة في مصر تمّ تشويهها، كذلك فريدة التي فقدت الأمل في الولد.

تعتمد هذه البنية على التتالي الزمني باستثناء عودة واحدة كانت لتغطية موقف فريدة من الولد الذي تحلم به، وهو استرجاع داخلي ثانٍ بينما لا يوجد استرجاع خارجي.

البنية الزمنية الصغرى الخامسة عشر (الأخيرة)

4-4: (8 د ، 8 ج ، 8 هـ ، 8 و)

ترسم هذه البنية الزمنية نهاية أحداث الرواية، ففريدة تطلب الطلاق، ومديحة

تعلن عن موقفها من شحاته عبر لوحة (جويا) الرمزية، وأخيراً يمارس شحاته خياره الأول ويخطب سمية بعد أن ودّع إبهيت الحجر.

تتأسس البنية هنا كما رأينا من خلال التتالي الزمني دون عودة باستثناء استرجاع داخلي واحد يرسم حلم شحاته بجده ويأتي هذا الحلم ليؤسس للمستقبل رمزياً.

خلاصة عن تقنية الترتيب الزمني في خطاب الرواية:

بدأت الرواية في لحظة زمنية حرجة هي لحظة عودة شحاته البحّار من ليلة إبهيت الحجر السنوية لتبدأ التلاعبات الزمنية المختلفة، حيث استخدم الراوي تقنية الاسترجاع الزمني لتغطية ماضي الشخصيات وجذور الأحداث التي تحدث أمامنا وكان ذلك كله يتم من خلال الإسقاط الجزئي لقضايا الرواية المختلفة.

كان الاسترجاع الخارجي هو الغالب في الرواية، أي ذلك الاسترجاع الذي تتم فيه العودة الزمنية لما بعد لحظة الصفر، ولعل سبب ذلك أن الراوي اختار لحظة مركزية متقدمة جعلها نقطة لبداية روايته واعتمد على حركة الشخصية فهو ينتقل من أبهيت الحجر للقاهرة حيث المصرف محطة أولى له ومنه إلى الشقة (المحطة الثانية) ثم السجن في الفصل الثاني مع بوشنب ومنه لمحطة عزت فهمي، وفي الفصل الثالث كانت الحركة تتم من خلال حركة شحاته في شوارع القاهرة وكذلك الفصل الرابع. مقابل هذه الحركة والاشتغال الذي يعتمد على الاسترجاع الخارجي كان الاسترجاع الداخلي نادراً (ثلاثة مرات فقط) وجاء في آخر الرواية ليحقق نوعاً من التغيير ضمن نسق الخطاب المتتالي. كذلك الاستباق الزمني كان نادراً، وجاء ليحقق نوعاً من رسم العلاقة بين الشخصية وزوجته مديحة غالباً.

الجداول الخاصة بالعلاقة بين زمن الحكاية مع المدى و السعة:

كما قمنا سابقا بدراسة العلاقة التي انوجدت بين زمن الحكاية وبين زمن الخطاب ضمن محاولة تفسير منطق تحول الزمن من الخطي لغير الخطي، هنا

أيضا نقوم بمتابعة العلاقة بين زمن الحكاية وبين المدى والسعة الزمنية، حيث سنقوم من خلال جداول خاصة بمتابعة العلاقة بين زمن الحكاية والمدى الزمني لكل نقلة وكذلك سعتها وعلاقة كل ذلك بأزمنة الخطاب الكبرى:

ملاحظة قبل الدخول للجداول التالية:

الجداول السابقة كانت نتيجة لتوزيع المدى والسعة على جدول آخر سبق أن رسمنا نموذجا له، ثم قمنا هنا بتجميع الناتج النهائي لكل الترددات التي تم ملاحظتها وليس لمرة واحدة، فبعض أزمنة الحكاية تكررت في زمن الخطاب (الأول أو الثاني أو الثالث أو الرابع) لعدة مرات. نحن هنا قمنا بتجميع مجموع ما تحقق من سعات و مدى زمني لكل تلك الترددات وهذا التجميع هدفه تسهيل الاشتغال بدل الوقوع في عراقيل كبيرة حيث بعض أزمنة الحكاية ترددت ضمن الزمن الخطاب أكثر من خمس مرات . ولهذا قمنا بجمع كل السعات والمدى والترددات الخاصة بزمن الحكاية ضمن أربع أزمنة للخطاب كبرى، ثم جمعنا المجموع في مجموع كلي لكي يعيننا على استخلاص المزيد من النتائج ضمن البحث عن هذه العلاقات.

أولا جدول (12-2 -أ) خاص بعلاقة المدى والسعة والتردد بزمني (الحكاية الأول والثاني) وزمن الخطاب

زمن خطاب		1أ	1ب	1ج	1د	1هـ	1و	2أ	2ب	2ج	2د	2هـ
زمن الخطاب الأول	مدى	40 سنة	1 سنة	3سنة	21 سنة	1 أسبوع	1 شهر	4 سنة	5 سنة			$1\frac{1}{2}$ ساعة
	سعة	$\frac{1}{2}$ ص	$\frac{1}{3}$ ص	$\frac{1}{3}$ ص	$1\frac{1}{4}$ ص	$\frac{1}{2}$ ص	$\frac{1}{3}$ ص	$3\frac{2}{3}$ ص	1ص			2 ص
	تردد	1	1	1	2	1	1	3	2			1
زمن الخطاب الثاني	مدى										10 سنة	
	سعة										1ص	
	تردد										1	
زمن الخطاب الثالث	مدى	80 سنة						15 سنة		5 دقيقة	15 دقيقة	
	سعة	2 ص						1 ص		$\frac{1}{10}$ ص	$\frac{1}{2}$ ص	
	تردد	2						1		1	1	
زمن الخطاب الرابع	مدى											
	سعة											
	تردد											
مدى تداول كل زمن		120 سنة	1 سنة	3 سنة	21 سنة	1 اسبوع	1 شهر	19 سنة	5 سنة	5 دقيقة	10 سنة	$1\frac{1}{2}$ ساعة
مجموع سعة كل زمن النصية		$2\frac{1}{2}$ ص	$\frac{1}{3}$ ص	$\frac{1}{3}$ ص	$1\frac{1}{4}$ ص	$\frac{1}{2}$ ص	$\frac{1}{3}$ ص	$4\frac{2}{3}$ ص	1 ص	$\frac{1}{10}$ ص	$1\frac{1}{2}$ ص	2 ص
تردد كل زمن		3	1	1	2	1	1	4	2	1	2	1

ثانياً جدول (12-2 -ب) خاص بعلاقة المدى والسعة والتردد بزمني الحكاية الثالث والرابع وزمن الخطاب

		3أ	3ب	3ج	3د	3هـ	4أ	4ب	4ج	4د
زمن الخطاب الأول	مدى	6 سنة	10 سنة	2 سنة					5 سنة	
	سعة	$\frac{3}{4}$ ص	$\frac{1}{3}$ ص	$1\frac{1}{2}$ ص					1 ص	
	تردد	2	1	2					1	
زمن الخطاب الثاني	مدى		3 ساعة	$\frac{1}{4}$ سنة	$\frac{1}{4}$ سنة	6 شهر	1شهر	1 ساعة		
	سعة		$6\frac{3}{4}$ ص	2 ص	$1\frac{1}{2}$ ص	$4\frac{3}{4}$ ص	5 ص	2 ص		
	تردد		2	1	1	2	1	1		
زمن الخطاب الثالث	مدى						5 دقيقة	5 دقيقة		
	سعة						$\frac{1}{4}$ ص	$\frac{1}{4}$ ص		
	تردد						1	1		
زمن الخطاب الرابع	مدى									3 سنة
	سعة									$\frac{1}{3}$ ص
	تردد									1
مدى تداول كل زمن		6 سنة	10 سنة	$2\frac{1}{4}$ سنة	$\frac{1}{4}$ سنة	6 شهر	1 شهر	65 دقيقة	5 سنة	3 سنة
مجموع سعة كل زمن النصية		$\frac{3}{4}$ ص	7 ص	$3\frac{1}{2}$ ص	$1\frac{1}{2}$ ص	$4\frac{3}{4}$ ص	$5\frac{1}{4}$ ص	$2\frac{1}{4}$ ص	1 ص	$\frac{1}{3}$ ص
تردد كل زمن		2	3	3	1	2	2	2	1	1

ثالثاً : جدول 12-2-ج خاص بعلاقة المدى والسعة والتردد بزمني الحكاية (الخامس والسادس) و زمن الخطاب

		5أ	5ب	5ج	5د	6أ	6ب	6ج	6د	6هـ
زمن الخطاب الأول	مدى	25 سنة	25 دقيقة	$1\frac{1}{4}$ ساعة						
	سعة	$6\frac{1}{2}$ ص	$4\frac{1}{2}$ ص	$2\frac{1}{3}$ ص						
	تردد	3	5	3						
زمن الخطاب الثاني	مدى									
	سعة									
	تردد									
زمن الخطاب الثالث	مدى				$\frac{1}{2}$ يوم	3 ساعة	2 ساعة	2 ساعة	2 ساعة	
	سعة				$10\frac{2}{3}$ ص	$6\frac{2}{3}$ ص	$4\frac{1}{3}$ ص	4 ص	$6\frac{1}{2}$ ص	
	تردد				2	1	1	1	1	
زمن الخطاب الرابع	مدى								1 ساعة	7 شهر
	سعة								1 ص	$5\frac{1}{2}$ ص
	تردد								1	5
مدى تداول كل زمن		25 سنة	25 دقيقة	$1\frac{1}{4}$ ساعة	$\frac{1}{2}$ يوم	2 ساعة	2 ساعة	2 ساعة	3 ساعة	7 شهر
مجموع سعة كل زمن النصية		$6\frac{1}{2}$ ص	$4\frac{1}{2}$ ص	$2\frac{1}{3}$ ص	$10\frac{2}{3}$ ص	$6\frac{2}{3}$ ص	$4\frac{1}{3}$ ص	4 ص	$7\frac{1}{2}$ ص	$5\frac{1}{2}$ ص
تردد كل زمن		3	5	3	2	1	1	1	2	5

رابعاً: **جدول 12-2-د خاص بعلاقة المدى والسعة والتردد بزمني الحكاية (السابع و الثامن و زمن الخطاب**

		7أ	7ب	7ج	7د	7هـ	8أ	8ب	8ج	8 د	8هـ	8و
زمن الخطاب الأول	مدى											
	سعة											
	تردد											
زمن الخطاب الثاني	مدى											
	سعة											
	تردد											
زمن الخطاب الثالث	مدى											
	سعة											
	تردد											
زمن الخطاب الرابع	مدى	2 ساعة	8 ساعة	2 ساعة	1 ساعة	3 ساعة	1 اسبوع	1 أسبوع	6 دقيقة	5 دقيقة	12 ساعة	5 دقيقة
	سعة	2 ص	1 ص	2 ص	2 ص	$\frac{3}{4}$ ص	$2\frac{2}{3}$ ص	1 ص	$\frac{1}{4}$ ص	$\frac{2}{3}$ ص	$\frac{1}{3}$ ص	$1\frac{1}{2}$ ص
	تردد	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1
مدى تداول كل زمن		2 شاعة	8 ساعة	2 ساعة	1 ساعة	3 ساعة	1 أسبوع	1 أسبوع	6 دقيقة	5 دقيقة	12 ساعة	5 دقيقة
مجموع سعة كل زمن النصية		2 ص	1 ص	2 ص	2 ص	$\frac{3}{4}$ ص	$2\frac{2}{3}$ ص	1 ص	$\frac{1}{3}$ ص	$\frac{2}{3}$ ص	$\frac{1}{3}$ ص	$1\frac{1}{2}$ ص
تردد كل زمن		1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1

خلاصة عن علاقة تكرار الأزمنة والمدى والسعة بتخطيب زمن الحكاية وتواجده ضمن زمن الخطاب:

التكرار لأزمنة محددة :

من حيث تكرار أزمنة محددة من أزمنة الحكاية ضمن محور الترتيب نجد أزمنة خاصة تتكرر أكثر من غيرها ومنها:

1 أ : زمن الجد قبل ولادة شحاته (قبل زواج أبيه من أمه).

2 أ : زمن دخول شحاته للكلية.

3 ب: زمن سجن شحاته مع فتحي بوشنب (البداية).

3 ج: زمن زيارة مديحة المستمرة لشحاته في السجن وحياته فيه مع بوشنب.

5 ب: زمن الصفر روائياً (انتهاء ليلة آل البحّار) وسفر شحاته للقاهرة.

6 هـ: زمن زواج شحاته من فريدة المرص.

إننا كما نرى أمام تكرار أزمنة خاصة استخدم لرسمها نظام من الإسقاط الجزئي بينما سنجد قضايا مهمة أخرى تغطى بواسطة تقنيات أخرى حيث يستخدم المشهد المطول أو غيره لرسمها. إن هذه الأزمنة المذكورة تمثل الخلفية للأحداث المركزية في الرواية التي تؤسس كافة المحكيات من خلالها.

زمن الحكاية الأول:

تميز هذا الزمن بتواتر حضور قصة الجد الأول على البحّار التي كانت ضمن الزمن (1أ) نتيجة لتكرار حضورها ضمن صيغة التواتر تحقق لها مدى مقداره 120 سنة. أي نحن هنا أمام إبراز لزمن معين. كان المدى في عمومها ضمن زمن الحكاية المذكور طويلاً، في غالبه باستثناء زمن الحكاية (1هـ،1 و) اللذين كانا مداهما لزمني على التوالي أسبوع واحد وشهر واحد.بينما كانت للزمن (1د) زمن قدره 21 سنة من خلال تكرار قدره مرتين.

السعة النصية في عمومها لمكونات زمن الحكاية الأول كانت قصيرة، حيث كان أكبر زمن امتلك سعة نصية هو الزمن (1أ) بسعة قدرها ($2\frac{1}{2}$ صفحة) بينما كانت باقي سعات مكونات هذا الزمن أقل من صفحة في الغالب.

تحقق له الحضور في زمن الخطاب الأول، وبشكل أقل في الثالث وهو بهذا الشكل يمثل الخلفية لكل ما سيأتي خاصة في المحكيين الأكثر حضورا من المحكيات المذكورة وهما حكاية آل البحار و أسطورة الجد، وكذلك حكاية التعرف على مديحة التي ستصبح الزوجة.

زمن الحكاية الثاني :

كان أكثر مقاطع هذا الزمن حضورا هو الزمن (2أ) وهو زمن دخول شحاتة للجامعة حيث عبر الإسقاط الجزئي تقدم لنا حكاية دخول شحاتة للجامعة والأزمة الحاصلة بينه وبين مديحة، والتهمة التي وجهت له، التي أدت في آخر الأمر إلى تطور العلاقة بينه وبينها.

المدى العام لمكونات هذا الزمن طويل غالبا وإن كان هناك استثناءات، حيث نجد التباين من 19سنة في الزمن (2أ) إلى 5 دقائق في الزمن (2ج) الذي يغطي مرحلة زواج شحاتة من زوجته مديحة، وهو ما يوضح لنا أن اهتمام الراوي كان بتغطية مرحلة ما قبل الزواج والآلية التي تمّ بواسطتها تعرفهما أكثر من تغطية حكاية الزواج ذاتها.

السعة النصية التي تمّ تخصيصها لهذا الزمن ومكوناته قصيرة غالبا، وباستثناء (2أ) الذي يغطي موضوع دخول شحاتة للجامعة وما واجهه هناك من أزمات الذي كانت مجموع السعات النصية له ($4\frac{2}{3}$ صفحة) فإننا نجدنا باستمرار أمام سعات نصية قصيرة غالبا تصل لعدة أسطر في بعض الأحيان، وبالنظر لمجموع السعات النصية التي امتلكها هذا الزمن (زمن الحكاية الثاني) فإننا نجدنا أمام ($\frac{1}{3}$ 9 صفحة) كسعة نصية لكل هذا الزمن وهو ما يقل قليلاً عن ضعف ما امتلكه زمن الحكاية الأول من زمن ($5\frac{1}{4}$ صفحة) عن مع ما امتلكه زمن الحكاية الأول .

توزع هذا الزمن بين زمن الخطاب الأول والثالث كما كان هناك حضور بسيط ضمن زمن الخطاب الثاني. مما يجعل القاعدة العامة لهذا الزمن والزمن السابق (زمن الحكاية الأول) هي التواجد ضمن زمن الخطاب الأول والثالث.

زمن الحكاية الثالث :

وهو زمن التحولات الكبرى الأحداث الكبرى التي تعرض لها شحاتة وغيرت رؤيته الكلية للحياة ، فهو هنا يسجن ونجدنا أمام حكايته في السجن مع رفيق زنزانته فتحي أبوشنب غريب الأطوار، متهمين باختلاس المصرف الذي يعملان فيه، ونتابع التكرار مع الزمنيين (3ب،3ج) حيث هنا نحن أمام تكرار كل منهما

ثلاث مرات الزمن الأول هو زمن التحقيق وتواجد شحاتة مع فتحي أبوشنب في السجن، بينما الزمن الثاني هو الزمن الذي قضاه شحاتة في انتظار المحكمة مع مداومة زوجته مديحة زيارته والوقوف بجانبه في أزمته هي ووالدها.

المدى ضمن هذا الزمن كان كبيرا إلى حد ما وذلك ربما لحِدة وطأة السجن على ذات شحاتة، فعلى الرغم من أن فترة سجنه كانت سنة حسب ما يبدو من العلامات الزمنية المختلفة في الرواية إلا إننا هنا سنجد نتيجة للتكرار وللانفتاح على التواتر وتوظيفه أمام المروي لهم سنجد انفتاح هذه الفترة لتصبح (10 سنوات). وسنجد سعة نصية كبيرة لحد ما هنا (7 صفحات و $3\frac{1}{2}$ صفحة) للزمنين (3ب،3ج) على التوالي. مما يعني أن الزمنين المذكورين أهم الأزمنة، وخاصة زمن العلاقة مع (فتحي أبوشنب) في السجن، حيث كانت تلك الحالات التي تنتاب فتحي ترسم أمامنا بهدوء من خلال التكرار والعودة للموضوع فنجدنا أمام الحالة النفسية الخاصة والاضطراب الذي يعيشه وهو ما كان على شحاتة أن يتحمله.

السعة الكلية لزمن الحكاية الثالث ($17\frac{2}{3}$صفحة) كان للزمن (2ب) سعة قدرها (7 صفحات)

مما يعني أنه هناك اختلاف بين زمن وآخر، وذلك على الرغم من أن المدى الزمني لهذه المقاطع كان كبيرا في مجمله، ولعل هذا الفارق يرجع لطبيعة كل مقطع فنحن في الزمن (3أ) أمام حكاية تعرف "شحاتة" على "فتحي أبوشنب" في السجن، وهذه الحكاية هي مجرد مدخل للقصة القادمة ولكن على الرغم من ذلك كان مداه الزمني كبيراً نسبيا (ست سنوات) وذلك لرسم تواتر العلاقة وتواتر الصورة النمطية للانعزال و حب الوحدة التي وسمت شخصية "فتحي أبوشنب" مع سعة نصية قصيرة (ثلاث أرباع الصفحة).

تحقق جزء كبير من هذا الزمن ضمن زمن الخطاب الأول بينما كان جزء آخر يتحقق ضمن زمن الخطاب الثاني وعلى الرغم من أن ما تحقق ضمن زمن الخطاب الأول كان أكثر ، إلا أنه كان عبارة عن مداخل أو بذر سريعة كانت تؤسس لما سيتحقق ضمن زمن الخطاب الثاني، حيث كانت السعة النصية التي استهلكها القسم الوارد ضمن زمن الخطاب الأول ($2\frac{2}{3}$صفحة) مقابل (15صفحة) لهذا الزمن ضمن زمن الخطاب الثاني.

زمن الحكاية الرابع :

يغطي المرحلة التي ما بعد الخروج من السجن وقبل اللحظة الصفر ضمن زمن الخطاب، إنه زمن استكمال أزمات الرواية المختلفة، بداية من التعرف على عزت فهمي ثم الخروج من السجن صحبة مديحة، وزمن ترك مديحة للعمل لغرض الإنجاب وزمن شحاتة شاعراً .

لن نجد هنا تردد ثلاثي وإنما غالباً تردد ثنائي مع تباين في المدة والسعات النصية التي يتم استخدامها. تحقق ضمن هذا الزمن التحول من المدى الطويل (5سنة) إلى المدى 65 دقيقة، كما نجد كما أسلفنا التباين في السعة النصية بين زمن التعرف على عزت فهمي (4أ) وهو الزمن المركزي باقتدار من خلال سعة نصية قدرها ($5\frac{1}{4}$ صفحة) إلى **الزمن (4د) الذي يمتلك سعة نصية قدرها** ($\frac{1}{3}$صفحة) الذي يؤشر لمرحلة خاصة جدا ولم تبرز على السطح (بشكل موسع) هي مرحلة شحاتة شاعراً .

كان مجموع المدى ضمن هذه المرحلة قصيرا مقارنة بما سبق، وكذلك السعات النصية، إننا هنا أمام زمن تأسيسي وليس مركزي، زمن يفتح أمامنا من جديد مفاصل الحكاية على مواضيع أخرى، هي مواضيع عزت فهمي ونشاطه الصحفي والسياسي، وموضوع شحاتة شاعراً وهو ما يمكن ضمه للموضوعين المركزيين السابقين: (شحاتة أخر سلالة عائلة البحار وشحاتة زوج مديحة الزوجة القاهرية المخلصة).

تحقق حضور هذا الزمن ضمن زمن الخطاب الثاني والثالث و الرابع وكان الحضور الفاعل والمركزي له ضمن زمن الخطاب الثاني، حيث كانت سعته سبع صفحات، مقابل ما مجموعه أقل من صفحة لباقي الموجود ضمن زمن الخطاب الثالث والرابع، مما يعني أن وجوده المركزي كان ضمن الزمن الثاني، حيث تعرف شحاتة على عزت فهمي وكذلك خرج مع مديحة زوجته من السجن.

زمن الحكاية الخامس :

هذا هو الزمن الأكثر مركزية وهو أساس الرواية الذي تم الانطلاق منه حيث

الزمن (5 ب) هو زمن لحظة الصفر روائيا، نتابع هنا عبر السرد منذ البداية أسطورة آل البحّار ونتابع موضع شحاتة ضمن هذه الأسطورة ومع السرد نجدنا أمام شحاتة عائداً لمدينته القاهرة وحيدا لا يجد كرسيا شاغرا يجلس عليه.

نجدنا هنا أمام زمن ليلة آل البحار ثم نهاية الليلة وعودة شحاتة لعمله ثم بعد العمل عودة شحاتة للبيت ثم بعد ذلك نجدنا أمام جولات شحاتة الليلية والغربة الخاصة التي يعيشها ضمن المدينة، ونتابع قصة تعرفه على صاحب المقهي كما نتابع هنا ضمن زمن تواجد شحاتة في عمله في المصرف حكاية تعرفه على "فريدة المرص".

تميز هذا الزمن بالتباين الصارخ بين مكوناته من حيث مدى كل منها، فمن خمسوعشرين سنة (مدى) للزمن (5أ) الذي يغطي قصة مركزية شخصية شحاتة ضمن طقوس ليلة إبهيت الحجر ، نجدنا أمام مدى زمني قدره خمس وعشرون دقيقة، الترددات كانت هنا أكبر ما يمكن حيث نجدنا أمام تردد أربعة مقاطع ما قدره ثلاث عشرة مرة، كما نجدنا أمام سعات نصية جيدة قدرها في مجموعها الكلي أربعة وعشرون صفحة، وهو ما يعد من اكبر السعات النصية ولعل الزمن الأكثر مركزية ضمن هذا كله هو زمن لحظة الصفر (5ب)، حيث نجده يتردد لمدة خمس مرات، بينما سيكون للزمن (5د) السعة النصية الأكبر (10 صفحات).

الزمن (5ب) هو الزمن المركزي الذي يحكي عن ليلة على البحّار ويتناوب مع الزمن ذي المدى الكبير (5أ) لرسم تداول وتواتر هذه الأسطورة، حيث تتحول من طابع الديمومة التي يسمها في (5أ) إلى طابع التحقق الفردي ومدى قصير في (5ب).

من حيث السعة النصية يأتي هذا الزمن ثانيا بعد الزمن السادس، حيث السعة النصية هنا أربع وعشرون صفحة بحيث يشكل مع الزمن السادس نصف جسم الرواية تقريبا.

يتحقق زمن الحكاية الخامس غالبا ضمن زمن الخطاب الأول وبشكل من أشكال التتالي، فنجد أمامنا زمن الحكاية البسيط (5ب) ثم (5ج) بينما يتحقق زمن الحكاية (5د) ضمن زمن الخطاب الثالث.

زمن الحكاية السادس :

إنه زمن التطورات التي ستغير حياة شحاتة فهو هنا يلتقي العمدة وأهل البلد في سعي نحو الولد وفي نفس الموضوع يلتقي فريدة المرص الراغبة في الزواج منه، كما نجدنا أمام لقائه مع عزت فهمي وخطيبته سمية ونتابع مناقشته لأحلام عزت فهمي بالحرية والعدالة.

يتميز المدى هنا بأنه قصير وبانعدام التكرار أيضاً، باستثناء (6هـ) حيث نجدنا أمام تكرار لخمس مرات، وهذا الزمن هو الزمن الخاص بمرحلة زواج شحاتة من فريدة المرص.

كما أن هذا الزمن من حيث المدى يختلف عن السابق فمداه سبعة شهور بينما في لمقاطع الزمنية السابقة نجده ساعات معدودة. مما يعني أن هذا الزمن باعتباره يصور حالة الفعل المهم ضمن بنية حكاية الرواية، الفعل غير المنطقي صار بهذا الشكل متواترا تكراره ومداه أطول.

يتميز هذا الزمن أيضاً بسعة نصية كبيرة وهو هنا يقترب من زمن الحكاية الخامس حيث السعة النصية في زمن الحكاية السادس سبع وعشرون صفحة مما يعني إننا أمام أطول سعة ويليه زمن الحكاية الخامس الذي سعته النصية أربعة وعشرون صفحة.

ولعل ما يميز زمن الحكاية الخامس عن السادس ويجعله أكثر مركزية ضمن بنية الحكاية هو كثرة التكرار الحاصل لمكونات هذا الزمن حيث تكرر كما أسلفنا زمن الحكاية الخامس ثلاث عشرة مرة مقابل عشر مرات لزمن الحكاية السادس.

يتحقق زمن الحكاية السادس ضمن زمن الخطاب الثالث والرابع ويبدو بذلك مادة تأسيسية للازمات التي ستصيب الشخصيات عند نهاية الرواية.

زمن الحكاية السابع :

هنا نحن في زمن الأحداث النهائية، فإذا كان زمن الحكاية الخامس هو الزمن الأساسي في الرواية وزمن الحكاية السادس هو زمن بناء آفاق باقي الرواية من

خلال العلاقات الجديدة التي تحققت لشخصيتها المركزية مع فريدة وعزت وسمية فإننا هنا أمام الأحداث المتلاحقة والسريعة التي تأتي لتنهي الرواية، هنا نحن مع توقف تكرار مكونات هذا الزمن، حيث كل مقطع يقدم مرة واحدة كما يمضي خط الزمن متصاعداً نحو النهاية. كما نجدنا هنا مع نتاج كل ما سبق يجسد ذلك المدى الزمني القصير جداً، كذلك السعة النصية القصيرة (من صفحتين لصفحة غالباً) وهو ما يجعلنا نقترب بسرعة من الزمن النهائي للحكاية الذي تُرْسَم فيه أمامنا أقدار الشخصيات.

جموع سعات هذا الزمن ($7\frac{3}{4}$ صفحة) كما أن مجموع مدى مكوناته ست عشرة ساعة.

مركزية هذا الزمن تأتي من الأحداث السريعة الحاصلة فيه وليس من خلال مداه أوسعته أو تكرار مكوناته.

زمن الحكاية الثامن: هنا نحن مع زمن الحكاية الأخير حيث نتابع انتهاء كل مسارات الحكاية، فعزت فهمي استلمت جثته، وفريدة فقدت الأمل في الحصول على الولد، ومديحة وضعت لوحة جويا في الصالة لكي تكون التعبير الرمزي عن موقفها من زوجها شحاتة الذي تركها، وشحاتة توجه لسمية خطيبة عزت وخطبها لنفسه.

كما أننا هنا نتابع الأحداث غالبا بدون تكرار (باستثناء زمن واحد) كما نجد سعة نصية قصيرة حيث مجموع سعات هذا الزمن ($6\frac{1}{2}$ صفحة) وهو ما يناسب النهايات.

المدى الزمني للمقاطع كان في أغلبه قصيرا جداً، حيث نجده في بعض المواضع يتحول ليصبح (خمس دقائق فقط) ونجده يبلغ الأسبوع في أحيان أخرى. خاصة عند رسم قصة انتفاضة مصر وكذلك قصة تسلم جثة عزت فهمي وهما موضوعان دراميان يرتبطان بخيط خفي هو التماهي من حيث الوأد حيث تمّ وأد حياة عزت كما تمّ وأد انتفاضة مصر وتشويهها وهو بالطبع ما يتماهى مع سقوط جنين فريدة المرض.

تلخيص لما سبق :

نحن بهذا الشكل تتضح أمامنا طبيعة الفعل الخطابي الذي مارسه الراوي لتخطيب زمن الحكاية محولاً إياه من الخطية التي كانت تسمه إلى التردد والتكرار ومضى في هذا حتى التصاعد الذي صاحب زمن الحكاية السادس حيث أصبح التردد أقل كما نجدنا في الزمن السابع وكذلك الثامن (الأخير) مع توقف هذا التردد ومضي السرد للأمام.

كان زمن الحكاية الأول والثاني الأساس لحكايتين :حكاية شحاتة ضمن إبهيت الحجر مع أسطورة جده وحكاية شحاتة في القاهرة مع زوجته بينما كان زمن الحكاية الثالث والرابع أداة لخلق التحولات على الشخصية في السجن حيث تحول من شحاتة المستقر ضمن البنى السائدة في بنية أسطورة آبهيت الحجر وبنية الاستقرار في البيت مع مديحة، نجدنا مع شحاتة القلق المتأمل والمرهق والباحث عن معنى لكل ما حوله الذي يمارس هروبه المستمر في الزمن الرابع كنتيجة لحدث سجنه في الزمن الثالث.

بينما نجد زمني الحكاية الخامس والسادس الذين يشكلان جسم الرواية كما يؤسسا أمامنا علاقات جديدة مشابهة لتلك التي تأسست في زمن الحكاية الأول والثاني، فنحن هنا أمام ارتباط شحاتة بفريدة المرص وعزت فهمي بدل مديحة و إبهيت الحجر.

يستمر السرد لنجدنا في زمني الإغلاق للسرد، الزمن السابع والثامن حيث يتوقف السرد وتنتهي الرواية وتتضح أمامنا مصائر الشخصيات.

جدول زمني لترتيب محاور تحديد الإيقاع

تم تقسيم المحاور الرئيسية التي سيتم من خلالها البحث في ايقاع رواية آخر سلالة عائلة البحّار كما يلي :

أولاً : المحاور الكلاسيكية لتحديد الإيقاع الزمني لخطاب الرواية :

المشهد: وهو ما سبق أن قلنا أن زمن الحكاية فيه يتساوى مع زمن الخطاب،

ويحتوى المشهد كما سنرى مشاهد تنشأ من خلال الحوار، وكذلك مشاهد أخرى تنشأ من خلال الوصف أو المشهد السينمائي.

الوقفة الوصفية: وهي تنشأ عندما يتوقف الزمن عن الحركة وتتحول الحركة للوصف أي كان نوعه، وهي بالطبع قد صارت قليلة في الرواية الحديثة، حيث صار الروائي يستعيض عنها بالتصوير السينمائي أو الحواسي الذي يتحرك ضمنه الزمن.

التلخيص: حيث يصبح زمن الخطاب أقل ما يمكن أمام زمن الحكاية، ويصبح بذلك أمام زمن الحكاية ويتم في التلخيص اختصار زمن الحكاية من خلال تلخيصها.

بينما تمّ هنا الاستغناء عن محور الحذف باعتبار أن الحديث عنه حديث عن تحصيل الحاصل وليس هناك ما يفيد ضمن بحثنا عن الإيقاع الزمني من تحديده. وسنضيف هنا محورين آخرين نرى أنهما أكثر أهمية مما سبق وهما كما يلي :

السرد اللازمني: حيث لاحظنا هنا أنه بدل الوقفة الوصفية هناك سرد لا زمني يتحول فيه الراوي ضمن إنجازه للخطاب من الحكي إلى التأمل أو إلى الحكاية عن قضايا جانبية لا تنجز زمنيا وإنما تساهم في بناء الشخصية وما يحيط بها. فقمنا بإضافة هذا المحور لمحاور بحثنا عن الإيقاع ضمن خطاب الرواية.

التواتر: وضعنا هنا ضمن قضية الإيقاع التواتري من السرد وذلك بدل البحث عنه مفرداً، ولقد كان الاستغال على التواتر ضمن مستويين، الأول تم فيه رصد عدد تكرر زمن حكاية معين ضمن الخطاب وذلك ما ثمّ التركيز عليه ضمن مستوى السرعة المكونة من السعة النصية والمدى الزمني، بينما هنا ضمن مستوى الإيقاع ثم إضافة مستوى آخر هو مستوى التواتر ضمن الصيغة أو التواتر حدوث الحدث ضمن الجملة أو مجموعة الجمل المتتالية.

ولقد أنتج تحليلنا للرواية الجدول التالي الذي نراه أمامنا :

جدول (12–3) الإيقاع الزمني للخطاب

رقم	زمن الخطاب	زمن الحكاية	نوع الإيقاع	تفصيل
-1	1-1	5 - أ	تواتر	أ) تواتر حدوث ذات المشهد (مشهد ليلة البحّار).
			مشهد	ب:1) مشهد ليلة علي البحّار. ب:2) مشهد عودة شحاتة لمصر. ب:3) مشهد حكاية الجد. ب:4) مشهد صعود شحاتة للأتوبيس. ب:5) مشهد لقاء عم عثمان في البنك.
-2		2 - هـ	تلخيص	أ) موقف مديحة من أسطورة أبهيت الحجر.
			مشهد	ب 1) يصور (سينمائياً) انفعال مديحة (كاميرا السرد تعكس توترها). ب 2) يصور (سينمائياً) تصرف أهل البلد مع مديحة.
			سرد لازمني	ج) (تأمل في تلك الليلة وطريقة التعاطي معها).
			مشهد	د): حوار من مديحة بخصوص عدم العودة لأبهيت الحجر.
			وقفة وصفية	هـ) وقفة وصفية.
			سرد لازمني	و) (تأمل في معيشة شحاتة في القاهرة).
-3		1 - د	تواتر	أ) (ممارسة شحاتة التصرف كما لو كان قاهرياً) .
			سرد لازمني	ب) (تأمل في الفارق بين القاهرة وأبهيت الحجر في طريقة الكلام وطريقة التعاطي مع الضيف و في الغربة عموما).
-4		2 - ب	تلخيص	أ) تلخيص: للعلاقة مع مديحة وتفاعلها مع أصله.
			وقفة وصفية	ب) وقفة وصفية: لوالد مديحة.
			تلخيص	ج) لدور والد مديحة في عمل شحاتة في البنك.
-5		1 - د	تلخيص	أ) تلخيص يشرح عمل والد شحاتة (بعد الحديث عن أهمية والد مديحة).
			سرد لازمني	ب) تأمل في سبب توجيه شحاتة للجيش ومناقشة دور أمه في ذلك (نهج الأسئلة) وتأمل في حدث سابق.
-6	2-1	5 - أ	تلخيص	أ) تلخيص لوضع الموظفين في البنك (حضورهم وجلوسهم على مكاتبهم).
			تواتر	ب) تواتر (سرد متواتر للأعمال اليومية في البنك).
			سرد لازمني	ج) سرد لازمني (تأمل في طبيعة العلاقة داخل البنك، وطبيعة الأجواء هناك) (إعداد لحدوث مشهد ظهور فريدة المرص في البنك).
-7		5 - ب	مشهد	أ) مشهد درامي للقاء شحاتة مع فريدة المرص، صورة متكاملة تتكون من حوارات قصيرة مع أحاسيس شحاتة الداخلية وصورة خارجية لواقع الحال في البنك.

-8		5 - ب	مشهد	أ) مشهد: حوار بين شحاتة وعم عثمان (لرسم حدّة الانتباه من الجميع في البنك للمشهد السابق).
			تلخيص	ب) تلخيص لما حدث في باقي اليوم مع عم عثمان.
-9		5 - ج	مشهد	أ) مشهد لقاء مديحة (استباق).
-10	3-1	5 - ب	مشهد	أ) مشهد إيقاف التاكسي.(الصورة أمام الآخر)انتباه الآخر.
-11		3 - أ	تواتر	أ) تواتر (الرجوع من العمل مع فتحي أبوشنب).
-12		3 - ب	تلخيص	أ) تلخيص للعلاقة مع فتحي أبوشنب.
-13		5 - ب	مشهد	أ) مشهد (استباقي) صورة مديحة (كما يتصورها شحاتة).
-14		2 - أ	تلخيص	أ) تلخيص لعلاقة شحاتة بمديحة زمن الدراسة.
-15		1 - هـ	تلخيص	أ) تلخيص لما حصل مع شحاتة في الكلية العسكرية.
			مشهد	ب) مشهد: حوار منقول عن مدير الثانوية العسكرية يصف فيه ما حصل مع شحاتة وتسبب في خروجه من الجيش.
-16		1 - و	سرد لازمني	أ) سرد لازمني(تأمل في قضية النقل من الجيش للمدرسة)
			مشهد	ب) مشهد الدخول للمدرسة (المدينة) وتصرف الزملاء والمدرسين.
			تلخيص	ج) تلخيص للفترة التالية في المدرسة والتأقلم فيها.
-17		2 - أ	تلخيص	أ) تلخيص للعلاقة مع مديحة في الجامعة وكيف بدأت.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني(تأمل في الأقدار التي شكلت حياة شحاتة).
			مشهد	ج) مشهد: يرسم عبر الحوار والحركة السينمائية الموقف الذي حصل لشحاتة.
			سرد لازمني	د) سرد لازمني (تأمل في حال الذات، تأمل في الموقف مع الأهل، تأمل في مديحة ووصف صورتها، تأمل في الذات)
-18	4-1	5 - ب	مشهد	أ) مشهد: حوار السائق يخرق الدراما التي يعيشها شحاتة وردٌ صامت من شحاتة عن السجن.(المشهد ينقلنا من أزمة شحاتة ومديحة في الكلية، لأزمته في السجن ووقوفها مديحة بجانبه).

-19		3 - ج	تواتر	أ) تواتر: حضور مديحة لزيارة شحاتة في السجن.
			تلخيص	ب) تلخيص: لأيام التحقيق الأولى.
			تواتر	ج) تواتر: العراك مع فتحي بوشنب.
			تلخيص	د) تلخيص للحال مع فتحي بوشنب.
			مشهد	هـ) مشهد لحوار مع فتحي بوشنب يعكس الوضع في السجن.
			سرد لازمني	و) سرد لازمني (تأمل في شخصية فتحي بوشنب).
			تواتر	ز) تواتر: تهدئة فتحي أبوشنب في السجن.
			سرد لازمني	ح) سرد لازمني (تأمل في تناقض شخصية فتحي بوشنب).
-20		3 - أ		أ) تواتر: عدم مصاحبة فتحي أبوشنب لمدة عام لأحد.
			تلخيص	ب) تلخيص لقصة شحاتة مع فتحي بوشنب ومعرفته لدور صهر شحاتة في تعيينه في البنك.
-21		2 - ب	تلخيص	أ) تلخيص: لطريقة التعرف على والد مديحة، السرد هنا خبيث يعكس وعي والد مديحة بطريقة غير مباشرة.
			تواتر	ب) تواتر: المعانقة بين شحاتة وصهره كل مرة يصف له ما فعله العميد، الأمر كله يوحي بحميمية الشخصيات، وبسذاجة شحاتة.
-22		2 - أ	تلخيص	أ) تلخيص للخطأ الذي حصل وتسبب في معاقبة شحاتة.
			مشهد	ب) مشهد يرسم كيفية علم شحاتة بالأمر: ب1) صورة مديحة. ب2) حوار بين مديحة وشحاتة حول الخطأ.
			سرد لازمني	ج) تأمل شحاتة في أصله.
-23		1 - أ	تواتر	أ) تواتر ما يعرفه الناس عن الشيخ البحّار.
			مشهد	ب) مشهد (منقول عبر الراوي) يرسم الشيخ على البحّار.
			تواتر	ج) تواتر بركة الشيخ وتواتر معرفة الناس لها.
-24		5 - أ	سرد لازمني	أ) سرد لا زمني (تأمل في قيمة شحاتة (آخر السلالة) لدى أهل ابهيت الحجر).
			تلخيص	ب) تلخيص: لموضوع (قضية) عدم الإنجاب.
			مشهد	ج) مشهد: يرسم موقف أهل أبهيت الحجر من قضية الإنجاب.
			سرد لازمني	د) سرد لازمني: تأمل في عقدة الإنجاب وفي موقف مديحة وموقف أهل أبهيت الحجر من المولود.
			مشهد	هـ) مشهد: حوارشيخ الجامع من جديد.
			سرد لازمني	و) سرد لازمني (تأمل في موقف مديحة، وما يتمناه شحاتة من الولد).

-25		1 - ج	تلخيص	أ) تلخيص: لموقف الأم من لعب شحاتة.
			مشهد	ب) مشهد: حوار من الأم لشحاتة.
			سرد لازمني	ج) سرد لازمني (تأمل في موقف الأم من العائلة على الرغم من علمه (بعد سنين) برفض العائلة لها).
-26		1 - ب	مشهد	أ) مشهد: حوار من الجد (رفض بنات المدينة) وكراهية الجد للمدينة وللجيش.
			تلخيص	ب) تلخيص: لجهود والد شحاتة لإقناع الجد ثم قبوله بعد علمه بالأصول الريفية للأم.
			سرد لازمني	ج) سرد لازمني (لرأي الأم في الجيش في ضوء ما سبق).
-27	5-1	5 - ج	مشهد	أ) مشهد: لعملية النزول من التاكسي والصعود للشقة (فعل أسطرة للقاء مديحة في مواجهة ما سيحدث مع المرأة الجديدة).
				ب) تواتر: تواجد مديحة في البيت وممارساتها اليومية.
-28		4 - ج	مشهد	أ) مشهد: حوار من مديحة يلخص موقفها (مدخل للدراما التالية).
			تلخيص	ب) تلخيص حالة مديحة.
			تواتر	ج) تواتر: التبدل في حياة مديحة.
			سرد لازمني	د) سرد لازمني (تأمل في فهم مديحة لقضية الإنجاب بالنسبة لشحاتة).
			مشهد	هـ) مشهد: مديحة تحكي حلم.
			تلخيص	و) تلخيص: يشرح حال مديحة وشحاتة.
			تواتر	ز) تواتر: قلق مديحة وآلمها.
			سرد لازمني	ح) سرد لازمني (تأمل في مديحة الآن وزمن السجن والمقارنة).
-29		3 - ج	تواتر	أ) تواتر: رؤية مديحة قوية ومتماسكة.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل في سر تماسكها آنذاك).
			تلخيص	ج) تلخيص: لموقف شحاتة وعدم تلميحه عن موضوع الإنجاب.
			سرد لازمني	د) سرد لازمني (تأمل في سبب توتر مديحة رغم عدم حديثه).
-30		5 - ج	مشهد	أ) مشهد: الاتصال بوالد مديحة والسؤال عنها.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل في المرأة التي جاءت).
			مشهد	ج) مشهد دخول مديحة وحوارها لشحاتة وهو نائم.
-31	1-2	3 - ب	سرد لازمني	أ) سرد لازمني (خطاب محضر النيابة).
			مشهد	ب) مشهد: حوار خاص من طرف علوي (النيابة) لطرف سفلي: المتهم (شحاتة+فتحي). بحيث حقق خطاب محضر النيابة مع الحوار السابق حقق ظهور تهمة شحاتة وفتحي بالاختلاس من البنك بشكل مباشر وواضح ولكن دون إشكاليات.
			سرد لازمني	ج) سرد لازمني (خطاب محضر النيابة).

-32		3 - ج	سرد لازمني	أ) سرد لازمني (تأمل في زمن السجن وفي صعوبته).
			تلخيص	ب) تلخيص للعلاقة مع أبوشنب.
			سرد لازمني	ج) سرد لازمني (تأمل في صعوبة مشاركة العدو (فتحي بوشنب) السكن).
			تلخيص	د) تلخيص لأول طلب من مديحة.
			سرد لازمني	هـ) سرد لازمني (1) تأمل في ابتلاء الأنبياء. (2) تأمل في فتحي أبوشنب والتهمة.
			تواتر	و) تواتر (1) وتكرار أيام السجن وضياع النوم الهاديء. (2) تواتر سؤال مديحة عن الجديد في القضية.
			سرد لازمني	ز) سرد لازمني (تأمل في ردود مديحة التي تشبه اللوحة السوريالية).
-33		3 - د	سرد لازمني	أ) سرد لازمني: (أ-1) تأمل في الشاويش حسن. (أ-2) تأمل في حراس السجن.
			مشهد	ب) مشهد: حوار الشاويش حسن.
			تواتر	ج) تواتر: (ما يسمح به في مساء السجن).
			مشهد	د) مشهد: (د-أ) دخول السجناء السياسيين. (د-ب) مشهد إخراجهم صباحاً.
			سرد لازمني	هـ) سرد لازمني (لما عرفه شحاتة من فارق بين السجين السياسي والجنائي).
-34		3 - هـ	تواتر	أ) تواتر حضور الشيخ بجوار شحاتة.
			مشهد	ب) مشهد حوار مع الشاويش حسن ثم مع بوشنب صراع حول الشيخ.
			تواتر	ج) تواتر متابعة شحاتة للشيخ وعاداته عبر السمع.
			مشهد	د) مشهد: (د-أ) حوار يرسم موت الشيخ بكلمة مجهولة. (د-ب) صورة شحاتة بعد الموت. (د-ج) صورة شحاتة في المستشفى.
			سرد لازمني	هـ) سرد لازمني (تأمل في الذات وكراهية السجن).
			مشهد	و) مشهد: حوار مع مديحة حول الذهاب لأبهيت الحجر.
			سرد لازمني	ز) سرد لازمني (تأمل في ليلة علي البحّار).
			تواتر	ح) تواتر أمر القاضي بالحبس دون الاستماع للمحامي.
			مشهد	ط) مشهد: حوار مع الشاويش حسن.
			سرد لازمني	ي) سرد لازمني: (ي- أ) تأمل في الحكومة وما تراه بخصوص شحاتة. (ي-ب) تأمل في أصل شحاتة. (ي-ج) تأمل في طقوس الزيارة.
-35		2 - د	تواتر، مشهد	تواتر/مشهد: مشهد سينمائي متواتر لطقوس ليلة علي البحّار. هنا نجعله ضمن التواتر، لأن الصيغة التواترية تجعل من أحداث هذه الليلة نموذجية ومتكررة.
-36		3 - هـ	مشهد	أ) مشهد الإعادة إلى الزنزانة.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني: (ب-1) تأمل في كره فتحي أبوشنب. (ب-2) تأمل في ليل السجن وفي مدى ذهاب مديحة لأبهيت الحجر.

-37	2-2	4 - أ	مشهد	أ) مشهد نقل شحاتة من غرفة لأخرى مكون من تبادل بين:(أ-1) حوار. (أ-2) صور سينمائية للحركة داخل السجون.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني: (ب-1) تأمل في السجن. (ب-2) تأمل في القاهرة والانتقال إليها. (ب-3) تأمل في السجين المجاور.
-38		3 - ب	تلخيص	أ) تلخيص لموقف الناس من سجن شحاتة.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني: (ب-1) تأمل في موقف نسيان الناس الدائم. (ب-2) تأمل في موقف أهل أبهيت الحجر. (ب-3) تأمل شحاتة في ضعفه الشخصي. (ب-4) عودة وتأمل فيما يعتقده أهل أبهيت الحجر. (ب-5) تأمل في موقف فتحي أبوشنب. (ب-6) تأمل في قدرته على أذى فتحي وتخاذله. (ب-7) تأمل فيما سيقوله أهل أبهيت الحجر لو قتل فتحي. (ب-8) رؤية تأملية في ضعفه الذاتي (شحاتة).
-39		4 - أ	مشهد	أ) مشهد: سينمائية وحوار مع عزت فهمي.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل شحاتة في مشاعره تجاه عزت فهمي).
			تلخيص	ج) تلخيص للحوار بين شحاتة وعزت فهمي.
			سرد لازمني	د) سرد لازمني (تأمل في عزت فهمي).
			تواتر	هـ) تواتر لأفعال بين عزت وشحاتة (حوارات مستمرة).
-40		4 - ب	مشهد	أ) مشهد (سينمائي) وحوار، أخذ عزت فهمي من الزنزانة.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل في أقوال عزت فهمي).
			مشهد	ج) مشهد حوار وصور سمعية لرسم الخروج من السجن مع مديحة.

-41	1-3	5 - د	مشهد	أ) مشهد: مشهد للشارع سينمائي تمهيد للخروج.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل).
				ج) تواتر: توقف المتسكعون في مكان محدد.
			سرد لازمني	د) سرد لازمني: تأمل في النائمين.
			مشهد	هـ) مشهد لعملية الوقوف أمام الكشك.
			سرد لازمني	و) سرد لازمني (تأمل في أحد المتسكعين وفي فتاة الكشك).
			مشهد	ز) مشهد: حوار مع فتاة الكشك الصغيرة.
			سرد لازمني	ح) سرد لازمني (تأمل في الشارع (يعج بالضجيج في النهار ويرقد الآن) صورة تأملية غاية في الروعة للشارع المقهور الذي يبتلع الأشياء).
			مشهد	ط) مشهد: حوار هاتفي مع فريدة المرض (الصمت ومتابعة البائعة).
			سرد لازمني	ي) سرد لازمني (تأمل في الهواء والأمواج الهادئة).
			مشهد	ك) مشهد: (ك-1) مشهد سينمائي يرسم حركة شحاتة (استباق). (ك-2) مشهد لقاء العجوز صاحب المقهى والحوار معه.
			سرد لازمني	ل) سرد لازمني (تأمل في السياسة المصرية عبر طاقة الميتانصية).
-42		4 - أ	تلخيص	أ) تلخيص لأثر دِكر موضوع زيارة الجد على مديحة.
			تواتر	ب) تواتر عدم دِكر خبر زيارة علي البحّار.
			تلخيص	ج) تلخيص لموقف مديحة (سعادتها بعدم ذكر الموضوع).
-43		4 - ب	مشهد	أ) مشهد: لقاء زملاء البنك بعد السجن.
-44		5 - د	مشهد	أ) مشهد لقاء زملاء البنك بعد التسكع (اليوم التالي) (حوار مع عم عبدة).
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني:(ب-1) تأمل في كيفية وصول فريدة له. (ب-2) تأمل في تحولات شحاتة. (ب-3) تأمل مقارن بين القاهرة وأبهيت الحجر. (ب-4) تأمل بكائي عن الأب.
			تواتر	ج) تواتر: الحركة اليومية الرتيبة ضمن المترو وأثرها علي شحاتة.
			سرد لازمني	د) سرد لازمني (تأمل في طقوس التسكع وما يجب عمله ليكون التسكع الليلي كاملاً).

-45		6 - أ	مشهد	أ) مشهد: سينمائية وحوار مع العمدة وشيخ البلد.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني: (ب-1) تأمل في حال الذات بعد الحوار السابق. ب-2) حوارية داخلية ومناقشة قضية الموت والإنجاب. (ب-3) تأمل في موقف الناقد مع (شحاتة الشاعر) وفي موضوع الشعر لدى شحاتة.
			مشهد	ج) مشهد حوار مع مديحة قبل الخروج مع صورة سينمائية لحركة شحاتة خارج المنزل.
-46	2-3	6 - ب	مشهد	أ) مشهد: حوار أولي مع فريدة المرص.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل في فريدة من خلال الرمز (فيا الإيطالية)).
			مشهد	ج) مشهد: حوار مع فريدة مع سينمائية ما بين الحوارات.
			سرد لازمني	د) سرد لازمني: (د-1) تأمل في رغبة فريدة المرص. (د-2) تأمل في الجد والرمز والأشياء والنفري. (د-3) تأمل في مفهوم الخشوع. (د-4) تأمل في حال الذات (شحاتة مرهقاً). (د-5) إيراد حكاية ومناقشتها عن سكان جزر فيجي.
-47		6 - ج	مشهد	أ) مشهد لقاء العجوز والحوار معه.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل في تجهيز القهوة وفن إعدادها).
			مشهد	ج) مشهد: عودة للحوار مع العجوز صاحب المقهى.
			سرد لازمني	د) سرد لازمني: (د-1) تأمل في علاقة عزت وسمية وذي الرمة وشعره. (د-2) تأمل شحاتة في موضوع موته وأزمة الولد. (د-3) تأمل في مساعي فريدة للحصول على الولد.
-48	3-3	2 - أ	تلخيص	أ) تلخيص لقصة فريدة المرص.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني: (ب-1) تأمل في الولد من فريدة. (ب-2) تأمل في مستقبل الولد ونفي الوالد. (ب-3) تأمل في شرف علي البحّار الجد
-49		1 - أ	تلخيص	أ) تلخيص لما فعله الجد (علي البحّار) من وقف.
-50		2 - ج	مشهد	أ) مشهد حوار مديحة (أمام أبوها) وموقفها من قصة شحاتة.

-51		1 - أ	تلخيص	أ) تلخيص: لما قام به الجد من إيقاف كل ما يملكه لصالح ليلته.
			وقفة وصفة	ب) وقفة وصفية: لمكان الجد.
			تلخيص	ج) تلخيص لكرم علي البحّار.
			وقفة وصفة	د) وقفة وصفة: لبقية دار علي البحّار.
			تواتر	هـ) تواتر رفض عم فضل دخول أي أحد للدار.
			سرد لازمني	و) سرد لازمني: خطاب أسطرة لبيت الجد رمزي ولعم فضل ولصعوده للبيت.
				ز) تواتر (عدم تفكير شحاتة في الصعود لفوق).
-52		2 - د	تلخيص	أ) تلخيص لموقف شحاتة من الصعود.
				ب) تواتر رفض عم فضل دخول أحد.
			مشهد	ج) مشهد سينمائي لدخول شحاتة وما يراه في المكان.
-53	4-3	6 - د	مشهد	أ) مشهد اللقاء مع عزت فهمي وسمية حوار مع سينمائية بين الحوارات.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني: (ب-1) تأمل شحاتة في حال ذاته وأزمته. (ب-2) تأمل في جدوى الشعر. (ب-3) أزمة الولد ومديحة. (ب-4) تأمل في موقف فريدة. (ب-5) تأمل في الولد وحضوره وموقف الناس بعده من شحاتة. (ب-6) تأمل في والد شحاتة ووضعه في قبره. (ب-7) تأمل في مفهوم شحاتة للشعر. (ب-8) تأمل في مفهوم الحرية.
-54	1-4	6 - هـ	سرد لازمني	أ) سرد لازمني (تأمل في شخصية فريدة المرص وتشبيه انتظارها بانتظار جودو).
				ب) تواتر الحضور إلى شقة فريدة (منذ الزواج منها).
			سرد لازمني	ج) سرد لازمني: (ج-1) تأمل في الذات (شحاتة) بعد الزواج. (ج-2) تأمل في عالم فريدة المرص. (ج-3) تأمل ورؤية في الموت ولا جدوى الأشياء.
-55		4 - د	مشهد	أ) مشهد حوار من الدكتور في الآتيليه.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل في الذات بعد كلام الدكتور الناقد).
			تواتر	ج) تواتر العكوف على القراءة.

-56		6 - هـ	تلخيص	أ) تلخيص لموقف فريدة.
			مشهد	ب) مشهد: (ب-1) حوار فريدة لسرعة الإنجاب. (ب-2) مشهد فريدة يوم صارت حاملاً (صورة وحوار).
-57		6 - د	تواتر	أ) تواتر موقف عزت فهمي من الزواج.
			مشهد	ب) مشهد: رد شحاتة على عزت.
			سرد لازمني	ج) سرد لازمني (تأمل في حاجة شحاتة والبلد للولد).
			تلخيص	د) تلخيص موقف مديحة.
			سرد لازمني	هـ) سرد لازمني: (هـ-1) تأمل في مديحة وشعر السياب. (هـ-2) تأمل في شعر السياب. (هـ-3) تأمل في السوريالية. (هـ-4) تأمل في فريدة المرص وحاجته لها. (هـ-5) تأمل في أحلام فريدة المرص.
-58		6 - هـ	مشهد	أ) مشهد: حوار من فريدة المرص يتناسب مع التأمل السابق.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني: (ب-1) تأمل في فريدة المرص. (ب-2) تأمل في الزواج من فريدة كحالة من العبثية. (ب-3) تأمل في الحياة والموت والزمن وفي اللقاء مع عزت فهمي.
-59		7 - أ	مشهد	أ) مشهد: حوار من سمية (خبر القبض على عزت فهمي).
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل في وضع عزت فهمي والسياسة والسجن).
			تلخيص	ج) تلخيص: لموقف شحاتة من سجن عزت فهمي وسعيه لإنقاذه.
			تواتر	د) تواتر التأمل في سمية (خطيبة) عزت وتواتر الجلوس أمامها.
			مشهد	هـ) مشهد: سينمائية وحوار بين عزت وسمية.
			تواتر	و) تواتر: ممارسة شحاتة وسمية طرق الأبواب للوصول لعزت.
-60	2-4	7 - ب	تلخيص	أ) تلخيص لطابور الزيارة.
			مشهد	ب) مشهد: صورة سينمائية للحركة داخل السجن ثم رؤية عزت وحوار سمية.
-61		7 - ج	تلخيص	أ) تلخيص لموقف الانتظار أمام حجرة المحامي.
			مشهد	ب) مشهد: (ب-1) حوار مع المحامي مع صور سينمائية ترسم الانفعال. (ب-2) سرد يرسم صور سينمائية لما بعد الحوار مع المحامي.
-62		7 - د	مشهد	أ) مشهد لقاء العجوز: (أ-1) صورة ما قبل اللقاء. (أ-2) الحوار مع العجوز.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني: (ب-1) تأمل في أقوال العجوز. (ب-2) تأمل شحاتة في ذاته.
			مشهد	ج) مشهد الشقة: (ج-1) صورة الشقة. (ج-2) حوار مجهول الزمن مع مديحة.

			سرد لازمني	د) سرد لازمني (صورة مديحة داخل شحاتة).
				هـ) وقفة وصفية لحجرة مديحة والأشياء التي فيها.
-63		7 - هـ	مشهد	أ) مشهد لقاء مديحة: (أ-1) صورة سينمائية لما قبل الحوار. (أ-2) حوار.
			تلخيص	ب) تلخيص لموقف شحاتة بعد سماعه خبر دخول
			مشهد	ج) مشهد شحاتة في المستشفى يسأل عن فريدة.
			تلخيص	د) تلخيص لوضع فريدة عبر التساؤل عما حدث لها.
-64		8 - أ	مشهد	أ) مشهد:(أ-1) حوار من عزت لسمية يلخص فيه ما حدث في الانتفاضة. (أ-2) حوار سمية.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل شحاتة في وضعه الذاتي).
			مشهد	ج) مشهد: (ج-1) حوار من سمية يلخص قصة تسليم جثمان عزت. (ج-2) حوار بين شحاتة وسمية.
-65		8 - ب	تواتر	أ) تواتر تعذيب فريدة لنفسها على تفريطها في الولد.
			مشهد	ب) مشهد: الطبيب يخبر فريدة بعدم قدرتها على الإنجاب.
			سرد لازمني	ج) سرد لازمني (تأمل في وضع فريدة).
			تواتر	د) تواتر: لحالة العقاب الذاتي الذي تمارسه فريدة.
-66		6 - هـ	مشهد	أ) مشهد: (أ-1) حوار فريدة حول الولد. (أ-2) حوار فريدة حول زيادة السادات للقدس.
			تلخيص	ب) تلخيص: لواقع الحال مع فريدة.
-67		6 - ج	مشهد	أ) مشهد: حوار شحاتة لسمية.
			سرد لازمني	ب) سرد لازمني (تأمل شحاتة في نفسه ومع مديحة والولد وفريدة).
-68	4-4	8 - د	مشهد	أ) مشهد: لوحة فرانسسكو جويا – قراءة اللوحة.
-69		8 - ج	سرد لازمني	أ) سرد لازمني (خطاب الحلم).
-70		8 - هـ	تلخيص	أ) تلخيص لزيارة أبهيت الحجر والتطهر هناك بالبكاء.
-71		8 - و	تلخيص	أ) تلخيص لوضع الشارع.
			مشهد	ب) حوار مع سمية طلب الزواج.
			سرد لازمني	ج) سرد لازمني (تأمل في وضع شحاتة الذاتي).

سنقوم بإعادة ترتيب النتائج السابقة (من خلال إعادة جدولتها) ففي الجدول التالي، بحيث يتحقق لنا حصر تلك المقاطع التي ترسم لنا حقيقة الإيقاع ممكن التحقق، كما سنضع تلك النتائج في إطار علاقتها بالسعة النصية التي تستهلكها ضمن كل مقطع من مقاطع الخطاب،وسيتم هنا تمثيل عينات فقط من جدول توزيع تلك المقاطع:

جدول (12–4) عينة من جدول توزيع مقاطع الإيقاع الزمني للخطاب مع (المدى والسعة) :

رقم	زمن الخطاب	زمن الحكاية	سرد لا زمني	تواتر	مشهد	تلخيص	وقفة وصفية
1	1-1	5أ		أ)	ب1)،ب2) ب3) ،ب4) ب5)		
70	4-4	8 هـ				أ)	
71	4-4	8 و	ج)		ب)	أ)	

بقيامنا بتفريغ الجدول الأول الذي تمّ فيه تقطيع الحركة الإيقاعية في الرواية كلها في الجدول الثاني تتضح لنا طبيعة العلاقات بين الإيقاع النوعي المستخدم وبين السعة النصية الموظفة لهذا الغرض، ستكون دراستنا هنا لكل المكونات الخاصة بالفعل الإيقاعي منفصلة وكذلك في علاقتها بالمدى والسعة وعلاقة ذلك بزمن الخطاب.

زمن خطاب	السرد اللازمني	التواتر	المشهد	التلخيص	الوقفة الوصفية	مجموع الإيقاعات	عدد المقاطع الزمنية	السعة النصية
1	**29**	**19**	**24**	**18**	**2**	**92**	**30**	**26.5 صفحة**
2	**31**	**9**	**18**	**7**	**0**	**65**	**10**	**26 صفحة**
3	**36**	**7**	**16**	**5**	**2**	**66**	**13**	**35 صفحة**
4	**23**	**2**	**27**	**8**	**1**	**60**	**18**	**20 صفحة**
مجموع	**119**	**37**	**85**	**38**	**5**	**284**	**71**	**107.5 صفحة**

جدول (12-5) تجميعي من الجدول السابق عن علاقة الإيقاع بالسعة بزمن الخطاب

دراسة لعلاقة المكونات النوعية للإيقاع والأدوار المنوطة بها ضمن الخطاب الروائي للرواية:

1) السرد اللازمني: نقصد كما أسلفنا بالسرد اللازمني تلك الحالات من السرد التي يتحول فيها الراوي من حكاية أحداث أو وصف أشياء إلى التمعن والتأمل في أشياء خاصة. أشياء ليست لها علاقة بتحريك أحداث وإنما بناء الشخصيات وربطهم بالمروي لهم والقراء.

كان -كما يمكن ملاحظته من الجدول السابق- للسرد اللازمني الحضور الأكبر ضمن مكونات فعل الإيقاع الأخرى فكان هناك مئة وتسعة عشر مقطع من المقاطع في إيقاعية تشكلت بواسطة السرد اللازمني، مما يعني أقل بقليل من النصف، ولعل ما جعل لهذه التقنية الإيقاعية كل هذه الحضور طبيعة الاشتغال الذي يقوم به الراوي الذي كان منذ اللحظة الأولى للسرد يمارس فعل التأمل الذي يخرج بسرده من الحدث للدرجة الصفر من الحدث ويضعنا أمام لون جديد من الكتابة (صارت متواترة حاليا) تعتمد التأمل وتخرج من فعل الوصف التقليدي

لفعل جديد من السرد خاص ومميز وبمتابعة السرد التأملي الذي عجت به هذه الرواية نجد له الأدوار التالية :

1) التأمل الفلسفي والرمزي والفكري:

أ) كان هذا التأمل أقل من الأنواع الأخرى حضورا ولكنه كان يعكس أمامنا ضمن الخطاب الروائي قيم ثقافية وفكرية ويجعله أكثر انفتاحا على الوعي العميق بالكون والحياة ومن رؤية غالبها إسلامية، لنتابع هنا مناقشة (الراوي/الشخصية) لموضوع الخشوع ومفهومه عبر محاورة خاصة مع الجد الغائب وفي لحظة درامية مميزة حيث يفكر شحاتة في الولد المفقود التي جاء أهل إبهيت الحجر مطالبين به:

"**الخشوع ليس كلمة تقال ، الخشوع حالة..لا، لا، الخشوع أكثر من ذلك، ربما أبدو الآن غير قادر على تحديد ما أريده بالضبط..لكنك تتفق معي أنني لكي أتقن الخشوع لا بد أن أجيد أشياء أخرى غير التفاصيل الخارجية، أنا اقصد الداخل..أعني هناك ما هو أعمق، ما يمكن إدراكه إذا أتقنّا لغة أخرى**"[13]

إننا كما نرى أمام احد مهام التأمل مع السرد اللازمني وطرح الأسئلة بل ومحاولة الإجابة.

ب) التأمل وطرح رؤية في قيمة ومفهوم الحرية :

هنا نتابع (الراوي/الشخصية) وهو يحادث روح صديقه عزت فهمي الغائب عن الحرية ومفهومها ويناقشه وكأنما هو بجانبه:

"**..لكنك ككل السياسيين لا تقع أعينهم إلا على تمثال الحرية في امريكا.. تتخيلون أشياء ساذجة..الحرية لا يمكن أن تكون في تمثال أبداً، الحرية كائن خرافي لم يولد**"[14] .

2) التأمل النقدي: نجد ضمن الرواية مناقشة لقضايا أدبية وطرح تأملات في نقاط برؤية نقدية كما نجد هنا مع مفهوم الشعر والمذاهب النقدية وغيرها :

"... **هذا هو السياب الذي لم يعجب النقاد، كان واضحاً..وكان شاعراً، ماذا يمكن ان يفعل كل السورياليون حينما ارتعدوا كل الأطفال بعدما قتلوا كل آبائهم وراحوا يبحثون عن أب جديد**"[15].

3) التأمل في مفاهيم حياتية وإنسانية:

صعوبة مشاركة العدو في حجرة واحدة : يأتي هذا التأمل ليزيد من رفع الدراما السردية أكثر من أن يكون له دور فكري، هنا نحن نتابع كيف يرسم لنا شحاتة أزمته من خلال التأمل أزمة تواجده هو وعدوه في القضية التي سجن بسببها (فتحي أبوشنب) في حجرة واحدة).

"**ما أصعب أن تُجبر على أن تجالس عدوك وان يشاركك كل شيء، طعامك، شرابك، نومك وحتى بعض الهواء الذي تتنفسه ويدخل رئتيك**"[16].

كما نجد التأمل في قضايا أخرى ونسيان الناس لمن يصاب بمصيبة وغيرها من المواضيع.

4) التأمل في طقوس الشخصية الخاصة:

قام الراوي بالتماهي مع الشخصية برسم الطقوس الخاصة بكل ممارساته ولعل أهم ما يحققه تأمله هذا فيها هو جعل الشخصية أكثر قربا من المروي له وجعله أكثر حضوراً

لنتابع هنا طقوس التسكع التي يشرحها لنا شحاتة وتعكس لنا الحالة النفسية المزرية التي هو عليها:

"..**والتسكع يعني أن تسير بلا قصد أو هدف وذلك أجمل ما فيه..لماذا لم اعرف طول عمري أن لهذا الوقت جمالاً خاصاً لا يدركه إلا العارفون ؟!!..**

.....

عندما يقابلك أحدهم عن بعد تجد في عينيه لغة لا تقرأها بسهولة ..يعرف أنك تشاركه لذة لا يفهمها إلا القليلون من البشر..يعرف أنك من المخلصين وأنك قد وصلت إلى درجة من فهم الحياة بعمق وأدركت معنى التسكع"[17]

إننا كما نرى أمام تأثير السجن على شخصية شحاتة وهو هنا يضعنا في قلب أزمته من خلال طقوس تسكعه التي تعكس لنا عاداته الجديدة، كما سنجد التأمل في طريقة شرب القهوة وكذلك طريقة إعدادها، كذلك التأمل في طريقة وطقوس النوم، إن كل تلك التأملات التي تمثل سردا لا زمنيا تعكس أمامنا طقوس الشخصية وتجعله اقرب.

4) السرد اللازمني (التأمل) لرسم تحولات الشخصيات :

هنا نتابع كيف يتم عن طريق التأمل رسم تحولات الشخصيات، حيث تمّ رسم تحول مديحة بعد أزمة الحصول على الولد وكيف تحولت الحياة بينها وبين زوجها شحاتة، كما حقق هذا النوع من التأمل رسم تحولات فتحي بوشنب رفيق زنزانة شحاتة من حال لحال كذلك رسمت أمامنا تحولات شحاتة بعد السجن، لنتابع هنا تحولات مديحة:

"**منذ أن قعدت عن العمل وهي مضطربة، قلقة، لا تستمر على حال أبداً.. شغلها الإنجاب عن كل شيء، أصبح هدفها الأول، لا تسمع عن طبيب هنا أو هناك إلا ذهبت إليه ..**

....

البرودة تسللت إلى شقتنا، أصبحت الوحدة هي ملاذ كل منا..البرودة القاتلة"[18].

إن السرد اللازمني كان حاضرا بصيغ مختلفة أخرى وكان أمامه أن يرسم القضايا المركزية للرواية عبر الشخصية شحاتة الذي كان كل شيء يقدمه لا بد أن يكون فيه روح من تأمل خفيف. كأسطورة إبهيت الحجر وقصة العلاقة الخفية

بين حكاية (فيا) الإيطالية الأسطورية وفريدة المرص والتأمل في عزت فهمي سياسياً، والتأمل في عبثية انتظار الولد وموت آل البحّار السريع والتأمل لأسطرة العلاقة بين عزت فهمي وسمية خطيبته.

تقنية السرد اللازمني كانت مستمرة إلى حد ما بشكل مستقر في كل أزمنة الخطاب الروائي

تقنية التواتر:

حضر التواتر ضمن رواية آخر سلالة عائلة البحّار بشكل أقل من السرد اللازمني وكذلك أقل من المشهد، ولكنه على الرغم من ذلك كان له دوره المركزي خاصة عند التدقيق في المدى الذي بلغته بعض أزمنة الحكاية كزمن الحكاية الأول الذي يحكي أسطورة الشيخ على البحّار، إننا هكذا أمام أربعين سنة يتم تغطيتها بسرعة من خلال تقنية التواتر، كما مكّن ذلك الراوي من جعل زمن الحكاية متتاليا وبدون فراغات تُذكر وهو ما حقق حضوراً أكثر للحكاية أمام المروي لهم. وكان أهم دور للتواتر ما يلي

1)التواتر لرسم الأسطورة الرئيسية:

استخدم الراوي نهج التواتر لرسم أسطورة على البحّار جد شحاتة وما كان قد حدث زمنه، بحيث غطى التواتر تاريخ الشخصية عبر ديمومة مكوثه في قريته وحمايته لأهلها :

"**ومن هناك يأتون إليه ينتظرون بالساعات، وفي بعض الأحيان باليوم وباليومين، الرجل يربط دابته ويجلس في المندرة البحرية..حتى يخرج عليه الحاج على البحّار من خلوته التي لا يقترب منها أحد من أهل البيت حتى ولا عم فضل خادمه المخلص إلا إذا أذن له الحاج علي بذلك**"[19].

إننا كما نرى أمام التواتر وهو يرسم ديمومة هذه العلاقة الأسطورية بين شيخ آل البحّار وبين الناس، هنا كما رأينا التواتر يقوم بدور تثبيت هذه الفكرة وجعل

هذه الأسطورة متحققة، وكما هو معروف يحقق التواتر مثلما يحقق التلخيص من تغطية سريعة لزمن طويل في مساحة نصية قصيرة وفي الوقت نفسه يتميز عن التلخيص بكون التغطية تكون للمدى الزمني كله بينما التلخيص هو تصغير لمحكي ما أو حدث ما أو موقف ما.

2) التواتر لرسم العلاقة بين الشخصيات في بداياتها:

لنتابع هنا مثالاً على كيفية استخدام التواتر لرسم العلاقة بين الشخصيات في بداياتها كما حدث بين شحاتة وصهره :

"**....كل مرة كنت أصف له مشهدي وأنا واقف أمام العميد وهو يزمجر في وجهي..كنا نتعانق جميعا من كثرة الضحك.على ما فعله معي من غير قصد**[20].

كان التواتر كما أسلفنا أداة لتحريك السرد ولتغطية أزمنة طويلة(مدى طويل) مع أحساس المروي لهم بحضور هذه الأزمنة فتحقق رسم صورة الندم الذي تعيشه فريدة بعد سقوط الجنين وكذلك تواتر زيارة مديحة وقوفها بجانب زوجها عند سجنه وغيره الكثير من النقاط التي كان لها دور مهم في جعل المدى الزمني أكثر تحققا بطوله الكلي.

من المهم أن نلاحظ أن التواتر قد قلّ في مراحل الرواية الأخيرة لدرجة أنه تحول من تسع عشرة مرة حضور في زمن الخطاب الأول إلى مرتين فقط في زمن الخطاب الرابع وذلك يعكس لنا طبيعة التواتر الأصيلة وهي تواجده الدائم في أزمنة تأسيس الخطاب الروائي، أكثر من باقي أزمنة الرواية.

تقنية التلخيص في الخطاب الروائي للرواية:

كان التلخيص قريبا من التواتر في مرات حضورة حيث تواجد ما مقداره ثمانية وثلاثون تلخيصا في الخطاب الروائي ككل كان النصف منها تقريبا في زمن الخطاب الأول وذلك للمساهمة في رسم وبناء الشخصيات عند بداية الرواية.

1) التلخيص لإدخال الشخصيات والعلاقات بينها كما سنتابع هنا، حيث لخص (الراوي/الشخصية) العلاقة بينه وبين مديحة :

"لم تشعر مديحة أنني غريب عن القاهرة، ولم افعل أمامها ما يثير شهيتها للحديث معي عن إبهيت الحجر "[21]

إننا وبسرعة نجدنا أمام ملخص هذه العلاقة، كما تحققت بين شحاتة ونسيبه.

2) التلخيص للأحداث لرسم المواقف المختلفة وبشكل سريع

لنتابع هنا زيارة شحاتة الأخيرة لقبر جده في إبهيت الحجر :

"حين أسرعت في اليوم التالي ولحقت بالأوتوبيس لكي أذهب إلى إبهيت الحجر ، مضيت إلى قبر جدي.حين وقفت أمامه انخرطت في بكاء طويل"[22]

3) التلخيص لرسم مرحلة أو مراحل من عمر الشخصية :

هنا نجد رسم مرحلة زمنية بواسطة التلخيص لنتابع نهاية هذا المقطع حيث (الراوي/الشخصية) يرسم أمامنا معاناته بعد طرده من الثانوية العسكرية وعند دخوله للمدرسة أيضا ولكن آخر الأمر وجد وضعا مختلفاً :

"..لكن بعد أسابيع قليلة صارت لي صداقات بالمدرسة، وأحسست براحة لم أجدها في المدرسة العسكرية..تبدلت المشاعر من الإشفاق عليّ إلى الحب" [23]

إننا كما نرى أمام الخاصية التي تمتلكها هذه التقنية للعرض السريع لأحداث وتحولات عدة أسابيع في سطور محدودة . الراوي كما لاحظنا في هذه الرواية دائما يسلح تلخيصاته بالمحددات الزمنية (لأطر الزمان خاصة).

تقنية المشهد ضمن خطاب رواية آخر سلالة عائلة البحّار:

سيكون علينا أن نتابع جزء من هذا الموضوع ضمن الممارسة السردية،

باعتبارنا هناك نتابع الاشتغال على الحواس و السينمائية وغيرها من التقنيات التي تتم بواسطتها ممارسة الفعل السردي ولكن لطبيعة الخلط الذي قد يبدو بين الموضوعين أحببنا هنا أن نوضح الفارق.

نحن هنا على الرغم من تعاطينا مع تقنية من التقنيات سابقة الذكر فإنها تظل في إطار الزمن وفي إطار علاقة ذلك بأزمنة الخطاب ومفهوم السرعة والإبطاء وليس في إطار مفتوح كما هو عند دراسة تقنيات الممارسة السردية التي ستأتي لاحقا بعد موضوع الخطاب.

تقنية المشهد كانت التقنية الثانية من حيث كم الحضور ضمن الرواية ولكن في الحقيقة ربما تكون هي التقنية أكثر حضورا من حيث السعة النصية فنحن عندما نتابع أغلب المشاهد نجد لها السعة الكبيرة نسبيا عكس تقنية التواتر والتلخيص التين تتميزا بالقصر النسبي من حيث عدد الصفحات التي تغطيها.

تباينت المشاهد واختلف دواعي حضورها في خطاب الرواية، ولكن الثابت هو أن المشهد هو المركزي في تأسيس هذه الرواية.

1. مشهد الرواية الأول وبناء الخطاب الروائي:

كانت بداية الخطاب الروائي للرواية مع تقنية التواتر التي انتقلنا مباشرة بعدها لتقنية المشهد الذي كان يتبدل من موضوع للآخر فنجدنا أمام صورة لليلة آل البحّار :

"**ينصت الجميع ولا يتحرك أحد.. هي سيرة جدي التي لا تنتهي أبداً..بكل تفاصيل هذا المشهد الذي يستعصى عليّ أن أفهمه..مثل كتابات إدوار الخراط التي تستعصى على التصنيف..**

تتهادى إلى سمعي كلمات الراوي عن رحيل جدي..آية من الآيات.. تتعلق قلوب الناس هنا بها..أجلس كفيل ثَمِل، أتابع ما أراه بعينين حائرتين لا تكفان عن الدوران وهما ترصدان ما يحدث..."[24].

وسنجد أمامنا استمرار نفس التقنية حيث يتساوي زمن الخطاب وزمن

الحكاية ولكن مع تحول من موضوع تتم تغطيته لآخر حيث نتحول من صورة الحفل السنوي في بلدة إبهيت الحجر، إلى شحاتة وهو يستعد للعودة ومن خلال المشهد غير المباشر الذي يصوره تأتينا المعاني دون كلام الراوي المباشر:

"**وقفت هناك عند أول الطريق المؤدي إلى البلد بجوار كمين المرور...أنتظر اللحاق بأول أتوبيس قادم إلى القاهرة..ساعة واحدة تفصلني عن العاصمة**"[25].

إننا كما تحدثنا سابقاً أمام نفس تقنية المشهد مع تغيير فيما يتم رصده.

2) المشهد لبناء العلاقة بين الشخصيات:

كان المشهد هو الأساس في خطاب الرواية لبناء العلاقة بين الشخصيات بواسطة الحوار الذي يؤطره الراوي، حيث نجد أمامنا تشكل العلاقة بين شحاتة وفريدة المرص في المصرف عبر المشهد وكذلك شحاتة وعزت فهمي في السجن وكذلك شحاتة وصاحب المقهى وكذلك الحوار بين شحاتة وسمية خطيبة عزت فهمي.

3) **مشهد الحركة لرسم المكان وإسقاطاته على الذات:**

ومن هذه المشاهد مشهد انتقال شحاتة داخل السجن من حجرة لأخرى ومشهد تجوال شحاتة في الليل ضمن طقوس تسكعه وكذلك مشهد جلوس شحاتة في سيارة الأجرة وكذلك مشهد لقاء شحاتة بأهل إبهيت الحجر وهم يزورونه. إن المشهد بهذا الشكل يمثل المادة الرئيسية للاشتغال حيث ننتقل بسرعة من تواتر أو تلخيص لمشهد ومن سرد تأملي لمشهد ، بل إننا نجد العديد من المشاهد تأتي بنمط التواتر.

تقنية الوقفة الوصفية ودورها في بناء الخطاب الروائي للرواية:

كان حضور تقنية الوقفة الوصفية أو الوصف الذي يتوقف فيه السرد بسيطاً

ضمن خطاب الرواية حيث تمّ تعويض هذه التقنية التقليدية بتوظيف السرد اللازمني الذي يتحقق فيه توقف الزمن مع انفتاح الرؤية على غير السردي.

كان هناك ما مجموعه خمس وقفات وصفية توزعت أغلبها بين زمن الخطاب الأول وزمن الخطاب الثالث.

أخيراً

كما أتضح من مناقشتنا السابقة لمحور الإيقاع كانت الحركة الزمنية مميزة بالتبديل المستمر من إيقاع لأخر و الدليل على ذلك أن عدد مقاطع الإيقاعات الزمنية تقدر بمئتين وأربعة وثمانين تغييراً من تقنية لأخرى في مقابل واحد وسبعين تغييراً في مجال الحركة الزمنية، أي إننا أمام خطاب فيه كل أربع تبديلات في التقنية السردية تقابلها نقلة زمنية واحدة وهو ما يعني أن الخطاب الروائي للرواية ميال للحركة .

حافظ الراوي على حركية الإيقاع الزمني في أزمنة الخطاب الأربعة ، بحيث كان محافظا على رقم ثابت تقريباً في حدود الستينات لأزمنة الخطاب الثاني والثالث والرابع على الرغم من أن تركيز التبديل الزمني كان في زمن الخطاب الأول فقط الذي شكل أقل من النصف بقليل من مجموع تبديلات أزمن الخطاب.بينما كان زمن الخطاب الثاني لا يشكلا من محاور الترتيب الزمني إلا ما يعادل الثلث تقريبا من التبديلات الزمنية. وهو ما يعني أننا أمام خطاب روائي نشط متبدل الإيقاع تمّ فيه توظيف كل التقنيات لغرض الوصول للحظة القبض على المروي لهم والقارئ.

الفصل الثالث عشر

أنماط الصيغة السردية في رواية التابوت

لعبدالله علي الغزال

مدخل

تبدأ رواية التابوت من خلال راوٍ يتكلم ومعه تكون الصيغة السردية غير واضحة في البداية ولكن بعد صفحة أو اثنين نجد أمامنا أن الصيغة التي يستخدمها الراوي هي المسرود الذاتي:

" **يوم جديد ونهار قديم ..**

على الساحة الإسفلتية المُحمّاة بوهج الصيف كانت طوابير الجنود تتلوَّى ..

تتحرك حركة غامضة .. كانت الطوابير تتماوج من بعيد كسحالٍ رمادية نصف حيَّة تشوى على سطح صفيحة حديدية هائلة توقد تحتها النيران.

كانت الشمس تستعر في السماء. ترمي الأرض بوابل من شواظ حامية كرذاذ الحمم.."[26]

بهذا الشكل لا ندري ما الصيغة المستخدمة وسنستمر نتلقى ذات الوصف حتى نجد حضور الصيغة الذاتية بشكل مباشر معبرة عن الشخصية المركزية التي سبق أن قلنا أنه كان حاضراً بدون اسم محدد:

"فلول الأشجار المحيطة بسور القاعدة بدت مهزومة. انحنت قاماتها. بدت من بعيد منكسرة متألمة تحت عذاب سطوة الشعاع المذاب. على رؤوسها تنسكب شلالات مصهورة من الأذى والوميض المؤلم. وأطلال مباني المدينة البعيدة المتغلغلة في قوس السماء الطالَّة من فوق السور يراقصها السراب اللامع والريح الميتة. كانت عالية وضئيلة. بدت كئيبة تشاهدنا من بعيد. تشاهد هذا التألق الأسطوري، وهذا الألم النهاري المنصب والذهول"[27].

إن كلمة تشاهدنا السابقة تضعنا في البعد الذاتي للشخصية ونعي معها طبيعة الصيغة السردية المستخدمة، وهي صيغة المسرود الذاتي وسنجد فيما بعد أن الصيغ الرئيسية الثلاثة كانت حاضرة في التابوت، وكانت ضمن ذلك الصيغ الذاتية هي الأكثر حضورا وإن كان هذا لم يمنع من ظهور صيغة الخطاب المسرود بشكل واضح.

سيكون اشتغالنا هنا على الصيغة السردية في اتجاهين الأول ندرس فيه بنية حضور أنماط الصيغ السردية المختلفة ضمن نسق الخطاب الروائي ودور كلا منها، بينما ضمن الاتجاه الثاني ندرس دور الصيغ السردية في بناء الشخصيات باعتبار أن هناك في رواية التابوت صيغ سردية مخصصة لشخصيات محددة.

كيفيات ظهور الصيغ السردية ضمن خطاب رواية التابوت

يمكن تقسيم خطاب رواية التابوت استنادا إلى أحداثه الكبرى إلى ما يلي :

تم تقسيم الخطاب السردي لرواية التابوت لعدة مفاصل خطابية كبرى التي نلاحظ أنها تتغير مع تغير الشخصية التي يَعَبُرُهَا الراوي، وهي هنا كما يلي[28]

القسم الأول

وهي المرحلة الأولى في الرواية التي يتأسس فيها الضيق والقلق وهواجس للشخصيات و نتعرف فيها غالباً على الشخصية المركزية "المتكلم" وهواجسه وخوفه وماضيه الحالم في القرية ونتعرف كذلك عن المجتمع الليبي النفطي

في السبعينات، لنضع ذلك تلقائياً كمروى لهم أمام حاضر السرد، حيث المجتمع الليبي في أول التسعينات، وحيث السفر للجنوب في مهمة عسكرية كما سنجد أنفسنا في مقارنة بين زمنين لأشياء ومواضيع خاصة، كمفهوم الشخصية الرئيسية (المتكلم) عن الصحراء بين الماضي (زمن طفولته) والحاضر (زمن السفر للجنوب).

هذه المرحلة تنتهي عند الدخول لشخصية بشير، إنه ببساطة الزمن الذي يتأسس فيه أمامنا مسار سردي خاص هو مسار المتكلم وزمنه الذي يختلط مع المسار الرئيسي الخامس الذي يخص حكاية السفر للجنوب وتظهر أمامنا ثيمة القلق كثيمة[29] رئيسية تميز حاضر "المتكلم"، يستمر هذا المقطع حتى دخول المرحلة الثانية من مراحل الدراما النوعية داخل خطاب الرواية وهي مرحلة الخوف التي كانت قد بدأت تتأسس في آخر القسم الأول.

وتسيطر في هذه المرحلة من الخطاب صيغة الخطاب المسرود الذاتي مع دخول الخطاب المعروض الذاتي من الحين للآخر، في مواضع خاصة سنفصل فيها فيما بعد.

وتكاد في بعض مواضع صيغة المسرود الذاتي أن نتحول لصيغة الخطاب المسرود، خاصة حينما يتحول الراوي لرسم الصور الطبيعية المختلفة، بحيث لا يظل يمسكنا للشعور بأننا ضمن الصيغة الذاتية، إلا تأطير الشخصية من الحين للآخر للخطاب، بينما نجد مواضع أخرى ذات بعد ذاتي كامل، لنتابع هنا الراوي وهو يصف حركة الطائرة:

"اتخذت الفوضى سبيل الركود. خرق الركود زئير تصاعد. دمدمة خارقة كأنها خرجت من جوف العدم. تدافع صداها في المكان. بعثر طبقات السراب المتألقة. اختلط مع الأزيز المكتوم المتقطع القادم من الطريق السريع البعيد حيث تلهث الشاحنات الثقيلة العابرة. دبَّت الحياة فجأة في الطائر العملاق المحنط"[30].

إننا كما نرى أمام وصف خارجي لحركة الطائرة ويبدو فيه البعد السينمائي المتحرر من الذوات أكثر حضوراً بينما في مقاطع أخرى لن نكون في البعد الذاتي فقط ولكن في عمق الشخصيات كما هذا المقطع في بداية الروية أيضاً:

"مضت ساعات ثم لفني النعاس بخيوطه أخيرا. مشيت بعقلي المتأرجح فوق ذلك الخط الرفيع إلى ذلك الواقع الغريب الذي تختلط فيه الأحاسيس والمشاهد ساعة امتزاج النوم المرهق واليقظة، وتنفتح فيه أبواب كفوهات المغارات على عالم آخر مظلم، يموج بالأضواء والأفكار والأحكام الغريبة على الأشياء"[31].

كما حضرت ضمن هذا القسم وبشكل متقطع صيغة الخطاب المنقول المباشر(النقل المباشر لخطاب الشخصيات الأخرى دون أي تغيير) وكذلك صيغة المعروض غير المباشر(الحوار الذي يؤطره الراوي أو احد الشخصيات)، وإن كان دور هذه الصيغ السردية هنا ما زال بسيط وينحصر في إعطاء بعض التقدم للخطاب السردي لكي يمضي للأمام

"وقالت ضاحكة :

- سأطلعك على أول أبياتها وسأتفهّم بروح راضية عدم رضاك عنها.! طيب ؟"[32]

فالحوار في المقطع السابق من طرف واحد وهو يرسم العلاقة بين الشخصيات بسرعة من خلال طبيعته التعبيرية. وهنا أيضا نجد الحوار من طرف واحد للتعبير عن طبيعة العلاقات في الزحام :

"قال لي أحدهم وأنا واقف في الطابور أترقب وأحجب رأسي وعيني بقبعة ضخمة:

- إنك تبدو كمحارب قديم من الحرب العالمية الثانية..ها..ها..ها"[33].

كما نجد أن دور صيغة النقل كان لتحريك السرد وفتح بذور لأحداث ستنمو في المستقبل كما يحدث هنا:

"كان الجنود في المعسكر قد تناقلوا خبرا منذ أيام؛ بأن الاختيار وقع على سريتنا لإرسالها في مهمة حربية إلى أوزو؛ لتعزيز مواقع قوات حماية الحدود الليبية مع تشاد في الجنوب بعد أن صارت مواقعها عرضة للهجوم من قبل القوات التشادية المتقهقرة أمام زحف قوات الثوار الذين يشنون حربا طاحنة منذ شهور"[34]

هنا بهذا الشكل قد تحقق أمامنا رسم شخصية المتكلم بالتركيز على ماضيه ضمن أسرته وحاضره وهو يسافر لمهمة في الجنوب مع رفاق مشاكسين وتكوين شخصي خاص.

القسم الثاني

نجد هنا مرحلة القصة المنقولة عن الشيخ الأسمر وصراع الجن التي تُعبِّر عن رؤية "بشير" لواقع الأشياء وطريقة تشكل مفهومه عن الصحراء، يعاضد ذلك (للمزيد من رفع الدراما) القصة المنقولة عن هجوم الزنوج المزعوم على القاعدة، يستمر هذا القسم حتى ظهور شخصية زيدان في الفصل الخاص به، إن أغلب ما يتأسس هنا هو الجزء القديم من حكاية بشير أو مساره، أي إن جذر بشير يرسم أمامنا هنا من خلال هذا السرد، وسنلاحظ أن هذه المرحلة بالإضافة لثيمة الخوف التي زرعتها قصة الشيخ الأسمر من الصحراء، سيتأسس أمامنا فيها المزيد من الخوف من خلال قصة الهجوم المنقول وقصة الجندي الذي مات، ولكن هذا الخوف يخص شخصية المتكلم ويُطْرَح بذلك أمام المتلقي التباين في أسباب الخوف بين الشخصيات وكذلك تباين جذور كل منها .

وتكون صيغة الخطاب المنقول المباشر حاضرة أكثر ما يمكن هنا، بينما سينحسر حضورها في باقي خطاب الرواية، وكذلك سيظهر هنا الخطاب المسرود الذي سيكون مع شخصية بشير وأجداده، حيث يرسم عبره الراوي خلفيات قصة الشيخ الأسمر وأسطورة حرب الجن التي تمّ الحديث عنها سابقاً، كذلك سيكون هناك حضور متوسط للخطاب المعروض غير المباشر، بينما سيختفي تقريبا الخطاب المعروض الذاتي.

"**الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف!.**

الأسلاف يقولون إن الجن هجر الشمال والمدن الممتدة على ساحل البحر منذ قرون. ركن إلى البيد الموحشة واستوطن الوديان البعيدة وشعاب الجبال النائية المرشوقة في بطن الصحراء كقلاع جبارة من حديد(...)بعض الأسلاف يؤكدون"[35]

وتستمر تلك المنقولات المتضادة أو المتشابهة لتطرح رؤية أسطورية منفتحة على حكاية هامة من حكايات رواية التابوت وتؤسس بذلك أمامنا جزء هاما من رؤية شخصية مركزية هي "شخصية بشير".

القسم الثالث

يبدأ هذا القسم من ظهور شخصية زيدان وكذلك الفصل الخاص به حيث سيظهر مفهوماً جديداُ للصحراء، ورؤية أخرى للواجب العسكري يستمر هذا القسم حتى الخروج من زيدان والدخول للمتكلم وهو فوق الجبل في الفصل المسمى اللحظة الخالدة هنا من خلال زيدان سنجد مفهوماً آخراً للصحراء وللوطن، وللخدمة العسكرية. هنا عبر هذا الفصل نحن في رؤية مختلفة عن كل ما سبق وسيكون حضور الخطاب المسرود هنا أكبر ما يمكن، حيث هو الخطاب الأكثر حضوراً (عند غياب شخصية المتكلم) بينما سيختفي الخطاب الذاتي نهائيا، وسيكون تعويضه سرديا من خلال انتباه الراوي للبعد الداخلي للشخصية المركزية (وهو زيدان) وتبئير ما بداخلها كما هذا المقطع :

"**جَلْبُ البذور الجديدة يحتِّم عليه أن ينطلق في الفجر إلى طرابلس. تفقَّد سيارته الواقفة في الظل بجانب المنزل ودخل. لا يعرف سببا مباشرا يشرح له العلاقة بين جلب البذور من طرابلس وأسوار مقبرة الهاني التي ترتسم في ذاكرته كلما جاء ذكر المدينة. ولكنه كان يتذكر حديث والده القديم حول أحد أجداده الشهيد في تراب طرابلس. ذكرياته حول الحرب الطرابلسية التي قادها المجاهدون ضد الفاشست أنمت في قلبه شعورا آخر بالوجود**"[36].

فهنا نحن أمام الراوي الذي يرسم أمامنا (بضمير الغائب) هواجس زيدان وأفكاره عن معركة الهاني وما حدث فيها ويرسم لنا عمق مشاعر الداخلية.

القسم الرابع

هنا نجد القسم التأملي من الرواية، حيث يجلس المتكلم فوق الجبل، ومن فوق

الجبل كموضع مكاني تمّ اختياره بدقة، سيبدأ في طرح رؤيته حول العالم وحول الموت والحياة وعن الخصب و الجفاف وعن تتابع الفصول. الكتابة هنا تتخلى عن السردية للتأملية ويتحول الراوي (المتكلم) بعد أن عقد أواصر الترابط مع المروي لهم، ليطرح رؤيته في الموت والحياة ومشاهدته التي تعكس الغربة الروحية التي يعيشها وتمزقه بين الواقع بين الماضي والحاضر وبين الحقيقة والخيال، ينتهي هذا القسم مع بدايات التطور الدرامي للحدث، في الفصل المسمى لوح.

نجد هنا عودة السيطرة للمسرود الذاتي التي تتناسب مع الرؤى والتأملات، وسيتم رفع دراما التأمل أو تهييج البعد التأملي عبر الخطاب المعروض من طرف واحد (غالباً) على لسان عبد العزيز ثم نعود للخطاب المسرود الذاتي مع حضور المعروض الذاتي من الحين للأخر، لقد كان عبد العزيز بتوتره وقصته عن محاولة الانتحار مادة جيدة (للراوي/المتكلم) لكي ينطلق ويرسم رؤيته.

"قال لي ذات يوم وهو ينتزع أحشاء شاة ذبحها منذ قليل:

– صدقني حتى الإنسان يحمل في أعماقه هذا النصف. ألم تر يوما تلك النظرة الرمادية الجامدة التي تلتمع على أحد قضى نَحْبَه.؟، أنا أشاهد تلك النظرات كل يوم. ما إن يأكل نصل السكين لحم رقاب الشياه الطري، ويتكوم اللحم على الجانبين، وتخرخر العروق الساخنة بالدم، حتى تلتقي عيني بتلك اللمعة في العيون الجامدة الرمادية.

كانت رائحة الدم، والحيوانات المسلوخة تملأ المكان. وضجيج يأتي من الشارع وأصوات أحاديث العابرين. توقف "عبدالعزيز" عن إعمال يديه في الأحشاء. التفت إلي وقال:

– الحياة يا صديقي مثل الموت تماما ، كلاهما من يجعلنا نسير. نصفك الميت والآخر الحي هما قدماك اللتان تحملانك في هذه الحياة. إنك لا تصدقني. أنا أعلم ذلك، هئ ..هئ"[37].

إن الحوار السابق كما رأينا الذي يرسمه عبد العزيز سيكون مادة محركة للشخصية وسيبدأ رؤيته التأملية من خلال الموضع المكاني (فوق الجبل) والانتقال لمواضع مشابهة(العمارة في كوريا).

القسم الخامس

هو الفصل المسمى (لوح) حيث سيصل فيه إلينا بداية التابوت من خلال العنوان الرمزي كما نرى، يستمر هذا القسم حتى ندخل إلى شخصية "بشير" في الفصل الخاص به، يختلف هذا القسم من حيث النسيج عن السابق في الرواية، حيث إنه ينتمي من حيث اللون والنوع للمادة التي تشكلت بها نهاية الرواية في قسمها الأخير الذي يبدأ منذ فصل النذير ويستمر بدون توقف.

يتناوب هنا أيضا المعروض الذاتي مع المسرود الذاتي وإن كان حضور المعروض هنا يبدو أكثر مما سبق، كما نجد الحوار الذي يؤطره الراوي(المعروض غير المباشر) ويمثل هذا القسم المادة الرئيسية التي رسمت فيها نمطية العلاقة بين الشخصيات، وباستثناء بشير الذي لم تنته حكايته بعد، فإن جميع الشخصيات هنا صارت جاهزة لمسيرة السرد المتقدمة حتى النهاية التي سيحوزها القسم الخامس، هنا تمّ رسم شخصية جمعة، التي يبدو كأنما ولدت هناك:

"**عندما يلحظ "جمعة" بداية اختفاء جزء من قرص الشمس وراء القمم البعيدة يأخذ لفة الحبل ويمتشق بندقيته، ويحكم لثامه ثم يقترح الذهاب في جولة لجلب الحطب. في المرة الأولى ذهبت معه، وأصر "بشير" على أن أرافقهم في الجولة، وقال لي أن الخروج إلى الصحراء ساعة الأصيل يطلق النفس من قيود كثيرة**"[38].

وكذلك يرسم أمامنا الصراع بين الشخصيات من خلال الحوار وخاصة بين زيدان وجمعة

"**كان "زيدان" ممددا على جنبه، ومرفقه مغروز في الأرض. أمال رأسه ناحية جمعة ورفع عينيه فيما يده الأخرى تكمش حفنة من الرمل وتفرغها، وقال:**

- **إنك تتظاهر بالشجاعة .!**

رد "جمعة" حانقا :

أنا لا أتظاهر بالشجاعة. أنا إنسان أؤمن بالواقع الذي أعيشه"[39].

القسم السادس

هو القسم الخاص ب"بشير" (أحد الشخصيات الرئيسية في الرواية)، وهو يأتي ليكمل ما شكّله القسم الثاني الذي تأسس فيه أمامنا الجذر الخفي ل"بشير". يبرز هذا القسم التمزق الداخلي والأزمة الذي يعيشه "بشير" تمزقه بين نزعات الحاضر والجسد والموروث من الأساطير القادم من الماضي، بحيث يصبح ما سيطرأ عليه من تحولات فيما يلي من خطاب الرواية منطقيا بل ونتاج طبيعي لتفاعلات واحتقانات داخلية.

كانت الصيغة السردية المستخدمة هنا هي صيغة الخطاب المسرود، بينما غابت الصيغ الذاتية بالكامل، وكان يقطعها من الحين للآخر المعروض غير المباشر.

يبدأ هذا القسم كما يلي :

"كانت صفوف الأشجار الظليلة تركض على جانبي سيارة الأجرة سائرة بسرعة خارقة متجهة في الاتجاه الآخر لتستقر في مواقعها الثابتة حيث تركها مرور السيارة السريع على الطريق الرئيسي الذي يربط العاصمة بباقي المدن الشمالية. الطريق المزدوج ينحني أحيانا في أقواس تظهر معه السيارات القادمة من بعيد كأنها تتزحلق فوق هذا السطح الأملس متتبعة الانحناء لحظات ثم تستقيم زاحفة بطيئة.."[40]

إننا كما نرى مع صيغة الخطاب المسرود التي ستتضح أكثر عندما نجد ضمير الغائب وعند الحديث أكثر عن بشير:

"ترتج السيارة قليلا لدى عبورها القناطر ويتململ "بشير" القابع في المقعد جوار السائق. هبوب الهواء يحيل شعره إلى حبائل ملفوفة، وعقله يسبح في توقيت الصباح المظلل بالأشجار، حالما، خائفا من خوض التجربة من جديد"[41]

إن صيغة الخطاب المسرود تستخدم هنا بنفس الطريقة التي سبق أن استخدمت في القسم الثالث الخاص بزيدان لنتابع أمامنا تشكل هذه الشخصية و انبناء كافة ما يخصها.

القسم السابع

إنها حكاية التابوت الرئيسية الحاضرة التي تتنامى درامياً حتى النهاية التي تشتغل كل الأقسام السابقة لتحقيقها ، وتبدأ من الصفحة 227، وحتى نهاية الرواية في الصفحة (304)، سيسير السرد دون أي حركة زمنية، حتى نجد أنفسنا أمام نهاية الرواية وحدث موت جمعة ثم موت بشير عند لحظة العودة للجنوب. وتكون هنا لصيغة الخطاب المسرود الدور الأكبر في رسم خطاب هذا القسم حيث تتشابك مصائر الشخصيات ويبدأ التطور الدرامي فنجد قصة النذير ثم قصة الناقة التي ترسم غالبا بواسطة الخطاب المسرود ثم نعود لصيغة الخطاب المسرود الذاتي حتى نهاية الرواية ونحن نتابع بواسطتها تنامي مصائر شخصيات الرواية حتى النهاية. هنا نتابع كيف تداخلت صيغتان لرسم قضية الناقة التي ظهرت فجأة أمام الشخصيات

"1) شيء كالخيال بلون الصخور يدب دبيبا ضخما صامتا. استيقظت الحواس فجأة. بعثت من رقدتها الطفلة وانفتحت العيون. واستمرأ الذعر لذة الارتخاء وأزاح غشاوة البصر. ناقة هائلة تعبر سكون الوادي في بطء مريب، 2) وصاح "جمعة":

– نااااقة ..!"[42]

في المقطع الأول نحن مع ظهور الناقة عبر الخطاب المسرود، ثم في المقطع الثاني عبر المعروض غير المباشر(حوار جمعة) نجد انتباه الشخصيات لهذا الحدث وهو ما سيستفزنا كمروي لهم لنتابع أكثر ما سيلي من أحداث.

ثانياً : الصيغ السردية و دورها في بناء الخطاب الروائي

كانت الصيغة السردية الكبرى الأكثر حضوراً هي صيغة الخطاب المسرود، حيث شكلت هذه الصيغة الكبرى تقريباً ثلثي مادة العمل، بينما كان أقرب من الثلث لصيغة الخطاب المعروض وحدود العشر للخطاب المنقول، وكانت مقسمة كما يلي :

صيغة الخطاب المسرود الذاتي

في رواية "التابوت" وضمن نسق التباين الذي بنى به الروائي روايته، كان التباين حاضرا أيضا على مستوى الصيغة السردية المستخدمة مع كل شخصية، وعلى مستوى الرؤية أو التبئير، ففي حين كان المتكلم حاضراً بالصيغ الذاتية، سواء المعروض أو المسرود، فإن "بشير" كان حضوره عن طريق صيغتي المسرود والمنقول بينما كان حضور "زيدان" عن طريق المسرود فقط، وحضور "جمعة" كان غير مباشر من خلال الآخرين.

شكلت صيغة الخطاب المسرود المادة الأكثر حضورا ضمن خطاب رواية التابوت، وكانت هي الصيغة المركزية في الرواية، حيث شكلت ما يعادل أقل من النصف بقليل من مادة الرواية، وكانت الخلفية التي تتأسس ضمنها كل الصيغ السردية الأخرى، وكانت باعتبارها كذلك تشتغل غالبا من خلال العودة لها من الصيغ السردية الأخرى، خاصة المعروض الذاتي والمعروض غير المباشر، فكانت تستخدم لإرجاع السرد لنقطة سابقة، أو لرسم شخصية ما، و ما تعانيه من خلال رؤية (المتكلم) الذي ارتبطت به، إذ ما ظهر ضمن الخطاب الروائي هذا الشخص، إلا وظهرت هذه الصيغة معه. كما كانت العودة للخطاب المسرود الذاتي لغرض العودة لخطاب سابق (كموضع المتكلم هنا وهو يعود من قصة الحادث إلى الشقة) .

"**واستمع إلى لغط الجنود. ثم أنام كجندب.**

وقفت شبه عار في الشرفة أحدق إلى لا شيء وأدخن. لم يفق الشارع بعد"[43].

كما احتملت هذه الصيغة الاشتغال الكبير على الحواس الذي مارسه الراوي، بحيث كان باستمرار يعبر عما يشعر به أو يتألم منه من خلال الوصف للطبيعة الذي تتضمنه هذه الصيغة كما سنلاحظ هنا من اللقطة الأولى من الرواية:

"**يوم جديد ونهار قديم ..**

على الساحة الإسفلتية المُحمّاة بوهج الصيف كانت طوابير الجنود تتلوّى ..

تتحرك حركة غامضة .. كانت الطوابير تتماوج من بعيد كسحالٍ رمادية

نصف حيَّة تشوى على سطح صفيحة حديدية هائلة توقد تحتها النيران"[44].

كما تستمر نفس الصيغة السردية عندما يقوم (الراوي/الشخصية) بوصف الذات أو الرؤى الشخصية أو ما يعبر بشكل ما عن بعد ذاتي:

"كنت واقفا أزحف مع الطابور وأجر حقيبتي. كانت عيناي مرهقتين وتدمعان. صور مشوشة تتجمع على أطرافهما. أشياء حارقة. تتحرك. تصل عقلي فتغوص فيه مثل الإبر. رأسي يمور. تأتيه الأصوات المخلوطة بحمَّى النهار فائرة تتغلغل في تجاويفه، ثم تتمدد وتنفلق في ضراوة كأنها أشياء ثقيلة تتفجر داخله"[45].

صيغة الخطاب المسرود: يقوم الخطاب المسرود بنفس دور الخطاب المسرود الذاتي (المونولج الداخلي مع الزمن الماضي) ولقد تحقق هنا في رواية التابوت ما يعرف (في النقد الفني) بالمونولوج المروي، حيث يستبطن الراوي الشخصية ويُعبِّر عن رؤيته بدون مباشرة و إنما من خلال تماهيه معها.

وبذلك تمثل صيغة الخطاب المسرود، الصيغة السردية الثانية الأكثر حضورا في الرواية، فقد شكلت تقريبا خمس مادة الخطاب الروائي، وكانت أغلب المقاطع التي ظهرت فيها هذه الصيغة طويلة وتسعى لرسم الشخصيات التي تعبر عنها أمامنا مباشرة.

أولاً: التعبير عن الشخصيات (سنتوسع أكثر عند تطرقنا لموضوع الرؤية في موضوع العلاقة بين صيغة سردية محددة وشخصيات معينة)

صيغة الخطاب المسرود كما أسلفنا تعبر بشكل مباشر عن شخصيتين مركزيتين، هما (زيدان) و(بشير)، بينما كانتا صيغتا الخطابين (المسرود والمعروض) الذاتيتان مرتبطتين بشخصية (المتكلم) الرئيسية.

1) نتابع هنا كيف ينطلق الراوي ضمن هذه الصيغة السردية في عوالم من الوصف أو السرد تعبر عنها كما هنا مع زيدان حيث يأخذنا راوي الخطاب لعالمه في فضاءه المكاني:

"وقف "زيدان" يخوض في الطين. كان واقفا في مجرى الماء. نظر إلى سرب كبير من عصافير المساء وهي تهبط وسط الحقل. ألقت الطيور المسائية حزمة من الألحان قبل أن تختفي في الزرع. أصوات كثيرة تسبح في الأفق على ألوان الأصيل، ومسحات الشمس التي شرعت تهبط ناثرة على السهول والهضاب غلالات باهتة من لون البرتقال والليمون. استل قدميه الغائبتين في الماء من سطح الوحل اللزج. الماء جعَّد جلد رجليه"[46].

إننا كما نرى أمام صيغة الخطاب المسرود وهي ترسم أمامنا شخصية زيدان، وهنا نحن أمام اشتغال فيه حضور كثيف لعالم الحواس غير البصرية.

2) لنتابع هنا صورة تعبر عن حركة بشير ضمن فضاءه المكاني وشغله :

"ينهض باكرا. يدير المفتاح في سيارته العتيقة عدة مرات. يدور المحرك بصوته المقلق. يدخل. يأتي بخرطوم سحب الكيروسين من المخزن، ثم يذهب إلى محطة الوقود. يدفع ثمن ألف لتر من الكيروسن، وتتفلطح الإطارات الخلفية للسيارة حتى تكاد تستوي بالأرض، وترتفع مقدمتها، ثم يبدأ جولته. يقود السيارة إلى المخبز الأول، يفرغ ربع الخزان في خزان آخر أمام المخبز.

يسحب الكيروسين بفمه. يدخل الخرطوم، ثم يشفط الهواء فيتدفق الوقود الكريه لينسكب بعض منه في فمه، وتجرى جرعة تنحدر إلى معدته. يسرع في إدخال الخرطوم في خزان المخبز ويبصق لعابه، ويحرقه لسانه وجوفه، ويشعر برغبة في القئ. ثم يمضي مكملا جولته"[47].

إننا كما نرى أمام تلخيص لبرنامج بشير اليومي من خلال رسم حِدة ما يعانيه عبر صيغة الخطاب المسرود، كما يحضر وبقوة ضمن السرد السابق الاشتغال على الحواس.

ثانيا: الخطاب المسرود لسرد المحكيات التاريخية:

استخدمت صيغة الخطاب المسرود لرسم قصة جهاد الأجداد ضد الإيطاليين، وهي كما سنلاحظ تتضمن منتهى الصدق الذي توفره هذه الصيغة تختلف عن

صيغة الخطاب المنقول، التي استخدمت لنقل قصة هجوم الزنوج المشكوك في حقيقتها أو قصة الشيخ الأسمر التي رويت بأكثر من طريقة. هنا يتم استخدام صيغة الخطاب المسرود لترسم القصة الأكثر صدقا عن جهاد الأجداد وتعبر من خلال شخصية زيدان الذي انطلق منه الراوي عن حقيقته الداخلية وما تهجس به ذاته:

"تقدم جد "زيدان" في برد الفجر. رأى تجمعا من جنود الفاشست يجر مدفعا. استتر بصخرة ثم شرع يقتنصهم. ثقبت إحدى رصاصاته رأس أحدهم فتبعثر الجنود مسرعين. سدد إليهم بندقيته مرة أخرى وصرع جنديا آخر وهوى الثالث بعد أن خرقت رصاصة صدره. كانت الخسارة فادحة في صفوف الطليان"[48].

وكما نرى من المقطع السابق كيف يمكن أن ترسم صيغة المسرود المشاهد السينمائية المنتقاة، التي تحدث في الحروب والقتال المسلح وغيرها.

صيغة الخطاب المعروض الذاتي

وظفت صيغة المعروض الذاتي (المونولوج الداخلي مع زمن الجمل المضارع) لتحقيق العديد من الأغراض المركزية التي يبدو إنها كانت قادرة أكثر من غيرها على القيام بها، وسنحاول هنا من خلال النماذج المختارة من الرواية أن نجمل بسرعة أهم تلك الأدوار التي رسمها هذا النمط من أنماط الصيغ السردية المستخدمة

أولاً: الحصول على صيغة التواتري من السرد

للانتقال من السرد العادي للسرد التواتري انتقل الراوي في خطاب رواية التابوت أكثر من مرة من صيغة الخطاب المسرود الذاتي إلى صيغة الخطاب المعروض الذاتي، حيث تحقق هذه الصيغة كما سنرى فرصة جيدة للراوي أن ينتقل ويسرد أشياء تحدث متواترة وبذلك يتحقق له تغطية سريعة(مساحة نصية قصيرة) لمدة طويلة عبر أفعال متواترة:

1) هنا المعروض الذاتي يستخدم لرسم صورة خارجية عن الجنود وعن المعسكر بحيث تصور لنا في مساحة نصية قليلة أعمال كثيرة تغطي مرحلة التدريب في المعسكر كما نجدها فرصة لدخول عالم الجنود وإشاعاتهم و للمزيد من التفعيل للمواضيع السابقة :

في ردهات عنابر المعسكر يتحدث الجنود كثيراً. يتناقلون الإشاعات السيئة والأخبار بسرعة كبيرة. في فترات القيلولة القليلة وبعد العودة من المطعم يرتمي الجنود على أسرتهم بأحذيتهم الناضحة بالعفن، ويشرعون يدخنون ويتقاذفون بالنكات الفاحشة، ويتنابزون بالألقاب ويرددون ما سمعوه من أخبار وإشاعات متنوعة[49].

وهنا أيضا لرسم ما حدث أيام التدريب

" **ولكن الأمر اختلف في المعسكر. عوملت معاملة الأصحاء طوال فترة التدريب الأساسي. ثلاثة أشهر أصحو باكرا. أمارس التدريبات الرياضية أركض وأقفز من فوق السواتر** "[50]

2) هنا يتم الانتقال لصيغة الخطاب المعروض الذاتي لغرض رسم الماضي في بيت الأسرة، ويتحقق كما سنرى عبر هذه الصيغة رسم سريع لواقع أسرة المتكلم في الماضي وهي أسرة نمطية من الأسر التي عاشت في ليبيا زمن ارتفاع أسعار النفط والوضع المادي الجيد بالنسبة للأسرة الليبية "**ينام أبي بعد الظهيرة، ونظل نطارد الكائنات المتحركة. ندير الزمبرك ونملأها بالحياة ونركض خلفها، وتدوس أقدامنا الحافية أوراق العنب الجافة**".

ثم هنا نفس الأمر حيث المزيد من البكاء الصامت على الماضي الجميل بواسطة المعروض الذاتي كما سنرى "**تلعب بلا صوت قليلا. نراقب حيواناتنا الصغيرة وهي تقفز، ثم تمضي لتصطدم بالصناديق. يعلو صوتنا وهرجنا ونتعارك من جديد. تأخذ أمي اللعب الصغيرة وتخبئها. يفيق أبي عند الأصيل. يتوضأ في الحوض بالقرب من جذر الكرمة**".

والأمر نفسه هنا حيث يتم رسم الماضي (ماضي عمل والد الشخصية في الصحراء) حيث الصحراء تمتلك قيمة شديدة الجمال وهو ما سيوضع تلقائيا في

مقابل ما سنراه حاليا عن الصحراء ومن تذمره من هذا السفر للجنوب ، لنتابع المزيد من البكاء عن الماضي هنا:

"تقف العربة أمام البيت وينزل أبي. ينزل معه أشخاص آخرون، ينزلون بعض الصناديق والحقائب مع أبي. تتكوم الصناديق وحقائب سفر أبي على الأرض أمام بيتنا. يميل أبي بجسده على العربة"[51]

3) الانتقال لصيغة المعروض الذاتي لرسم الأفعال المتواترة التي تغطي حياة الشخصية ضمن ورشته

"عندما أدخل ورشتي في أصائل الخريف، وألمس الآلات، تسري في عضلاتي تلك الرعشة الباردة وأشعر بالمسامير تغوص في لحم فخذي على نحو مخجل قاصر عن منحي ذلك الشعور العادي بتقبل الأحداث"[52].

ثانياً تمّ توظيف صيغة الخطاب المعروض الذاتي لطرح الشعور بالغموض:

1) "..تشاهد هذا التألق الأسطوري، وهذا الألم النهاري المنصب والذهول.

كانت الساحة الإسفلتية ساكنة سكونا وحشيا. تستقبل وابل الصيف خاشعة ذليلة، وينبثق من سطحها المكسو بالحصى الشرس دخان خفي يتلاعب به الهواء المخنوق الراكد، وتصفعه موجات الضجيج.

الحركة تزداد غموضا. وطوابير الجنود المبعثرة المسارات تتلوّى فوقها زاحفة نحو تلك المداخل. تبتلعهم الظلمة أيضا. يدخلون"[53].

هنا انتقلنا من الخطاب المسرود الذاتي إلى المعروض وبدأ الراوي يرسم لنا حِدة ما يشعر به من توجس وخوف من حركة الطابور ومن العالم الذي ستنتقل له شخصياته.

2) هنا أيضا تستخدم صيغة الخطاب المعروض لأسطرة لحظة ما قبل الركوب عبر التركيز على فعل تلك الفواعل التي تبدو أبعد ما تكون عن البشر، لنتابع هنا هذه الفواعل الثلاثة:

"ألقيت نظرة جانبية وألم الضربة والحقنة لازال ينهش ذراعي.كان الطبيب الأسمر يغرز شوكته في ذراع جندي آخر والكهل الأشيب ينحني على صندوق التبغ، ويدخل ذراعه المغطى بالشيب. ويخرج علبة طويلة حمراء. قطعت خطوات ويدي تدعك مكان الحقنة والضربة. تحسست موضع جَلدة العصا المباغتة. كانت ناتئة ببروز مؤلم كموضع حرق بقضيب ساخن"[54].

إننا أمام ديمومة ضمن لحظة منتهية، حيث يؤطر المقطع السابق المسرود (ألقيت، تحسست، كانت) بينما حقيقة ما يرسم هو ضمن الحاضر ولحظة الركوب للسفر (لازال ينهش، ينحني، يغرز) إننا أمام (المتكلم) متوجساً من اللحظة التالية ومن اللحظة السابقة، لهذا كان هذه الخلط هنا بين الصيغتين لرسم حالة الألم التي تعيشها تلك الذات وما تستعد لمواجهته من مجهول. كما تحقق أمامنا حِدة شعور الشخصية بالزمن وبحضور غارز الإبر و حضور الأشيب مع سجائره و الضابط بعصاه الضاربة، بحيث يبدو الجميع بوصفهم عناصر ضمن مأساة لا منتهية تعيشها تلك الذات في لحظات ما قبل الركوب للطائرة والتوجه للجنوب لأداء الواجب العسكري المفروض. وكنا في مقطع سابق أمام رسم حالات الخوف والجزع والرعب من المواقف المختلفة نجد أمامنا الانتقال من الخطاب المسرود الذاتي إلى الخطاب المعروض الذاتي كما أسلفنا:

"شعرتُ بالهدوء المخيف ذاته، ونفس العجز وأنا أراقب الطبيب الأسمر وهو يمد يده بالحقنة ليغرزها في الأذرع المكشوفة. يتقدم الجند واحدا واحدا، وتتقدم الأصابع النحيلة القابضة على الحقنة في هدوء. تتقدم مثل عنكبوت سوداء مكسوة بالزغب. يغمض الجنود أعينهم ثم يختفي الرأس اللامع في اللحم".

فهنا (الراوي/الشخصية) وهو يرسم لنا حِدة ما يعانيه من خوف ومن وجل من الإبرة التي تغرز في أذرع الجنود لحمايتهم من الالتهابات التي توجد في الصحراء، يتم الرسم من خلال المعروض الذاتي كصورة والدخول للغرائبي، كما يتم التركيز عل يد الطبيب مثل عنكبوت ملعون يضع سمه في أذرع الجنود المكشوفة ويتم التركيز عن المتناهي في الصغر (رأس الإبرة الذي يختفي في اليد) بهدوء وصمت.

ثالثاً :الانتقال للمعروض الذاتي لنقل الحالات النفسية الخاصة للشخصية:

هنا الانتقال من المسرود للمعروض الذاتي نجدنا إمام الشخصية في واحدة من أشدّ حالاتها النفسية سوءًا، حيث يرسم لنا عبر الأفعال الضارعة والبوح الذي تتميز به هذه الصيغة، يرسم حِدة المعانة في تلك اللحظة وحِدة ما مر به منذ خروجه من المنزل في الصباح

"نظرت إلى ساعتي. برقت في وجهي مثل وميض اللحام مرة أخرى، وسمعت أصوات انفجارات في رأسي. شيء حلزوني أملس كالأفعى يعصر عقلي. خيل إلي أن الشمس اللعينة لا تبرح مكانها الناري أبدا. ظهري يحترق. وعجيزتي تحترق"[55].

وهنا في الصورة التالية سنلحظ حالة أخرى مشابهة للأولى حيث ننتقل من الماضي (المسرود) للمضارع(المعروض) ونعود مباشرة للمسرود

"كانت السلاسل الجبلية تظهر من بعيد كسدود هائلة من جحيم نحتتها أنياب الزمن القاهر وإرادة الصحراء. للصحراء إرادة خارقة في صوغ الأشياء. يتراقص القدر فوق رمالها كما تتراقص ألسنة السراب المتوحش. مضت العربة تلتهم الرمل"[56].

فهنا من خلال يتراقص القدر فوق رمالها نحن في صورة قوية التعبير عن الألم يرسمها (الراوي/الشخصية) أمامنا . ثم نعود فيما تلاها للمسرود الذاتي.

وهنا أيضا لرسم العذاب اللامنتهي يتم استخدام الخطاب المعروض الذاتي في رسم حالة الشخصية والألم الذي يعيشه عبر الصورة المنتقاة حيث هنا صورة الذباب

" يلعق بخراطيمه الطويلة اللزجة ما يعتصر من العنب من سوائل، وما تنضح به أجسادنا من عرق وخوف. تنتفخ مؤخراته بالأشياء السائلة اللزجة. تمتلئ بالأمل الداعر والأسرار الملونة القذرة. ترتعش أجنحته فوق مؤخراته، ثم يبدأ في الطنين"[57].

ويستمر استخدام الخطاب المعروض الذاتي لرسم ألم وقلق الشخصيات وقرفها اللامنتهي ، لنتابع هنا الشخصية وكيف كان يعيش لحظته:

"كنت مرغما على تحمل مصيري. لم يكن للطائرة نوافذ. ولكني أحسست بأن النهار في الخارج يزأر كخرتيت شرس تلتهب فروته بالنار. الجنود حولي يتكومون في عرقهم كالبيض المسلوق وزئير الطائرة يرتفع ويرتفع، ويبدأ هواءٌ بارد في الهبوط من السقف، ثم تقلع.. "[58]

فالجنود يتكومون، والنهار يزأر كخرتيت شرس، وزئير الطائرة يرتفع ويرتفع، إنها مجموعة من الأفعال المضارعة تحقق ديمومة الشعور بالألم لدى الشخصية المركزية.

رابعاً تستخدم صيغة الخطاب المعروض لرسم الشخصيات أو تأطيرها بطريقة غير مباشرة

1) تأطير الشخصيات أثناء الحوار لتأطير الحوار بين الشخصيات، ورسم هالة خاصة حول أحد المتحاورين (صيغة المعروض غير المباشر) وتأطير ذلك، ولجعل الشخصيات أكثر حضورا وبروزاً، يتم توظيف هذه الصيغة بحيث يقولب (الراوي/الشخصية) أحد الشخصيات بشكل ما قبل أن يترك لها الفرصة في أن تعبر، هنا المتكلم قبل أن يترك الفرصة لخطاب أمه أن يتأسس أمامنا يؤطره، ثم يعبر عن مشاعره بنفس الصيغة السردية:

وتقول بلهجة نساء المدينة:

- قلت لك ألف مرة أن تقود ببطء. السرعة دائما وراء كل المصائب.!

كنت أستمع إليها وأنا مضطجع على ظهري، وأتخيل العصارات الحمراء والصفراء التي تركها ذوبان حبات الدواء داخل معدتي، وأحاول أن أحس بالألم الذي تركته الثقوب في لحمة عجيزتي، وأحاول استيعاب فكرة المسامير الملولبة المدفونة في جسمي. وأهز رأسي"[59]

2) لرسم صورة عن الشخصية مباشرة وواضحة ونقل الخطاب لها ولهواجسها :

"لم أستطع وأنا أشاهدها في نومها أن أصل إلى شيء يوحي لي بأنها الآن

تركض نحو الخامسة والعشرين. وأنها تحمل إجازة في الفلسفة. وتتحدث كثيرا عن الفتيات. وتكتب شعرا رديئا خاليا من أي دفق يوقظ الشعور أو ينبه طائر الخيال"[60].

حيث نلحظ كيف تمّ رسم شخصية (بتول)، بسرعة ودون الوقوع في مطب التقريرية.

الخطاب المنقول

أولاً صيغة الخطاب المنقول المباشر وغير المباشر لغرض طرح أحداث واقعية متعلقة بصلب بناء القصة

1) إعطاء فكرة عن المهمة التي ينطلق لها الجنود بحيث تمتلك واقعيتها، ومع الرغبة في عدم الوقوع في الخطاب التقريري المباشر العادي بل ويصل الأمر إلى أن يصبح تحليلا لواقع الحال على أرض المعركة

"كان الجنود في المعسكر قد تناقلوا خبرا منذ أيام؛ بأن الاختيار وقع على سريتنا لإرسالها في مهمة حربية إلى أوزو؛ لتعزيز مواقع قوات حماية الحدود الليبية مع تشاد في الجنوب بعد أن صارت مواقعها عرضة للهجوم من قبل القوات التشادية المتقهقرة أمام زحف قوات الثوار الذين يشنون حربا طاحنة منذ شهور لإسقاط الحكومة برئاسة هبري والقوات الموالية له المدعومة من جهات أجنبية. وكانت أخبار أخرى قد تسربت وتداولها الجنود أيضا بأن عددا من المواقع الليبية في الجنوب تعرض فعلا لغارات خاطفة في أعماق الصحراء من قبل هذه الفلول، ونكّلوا بها، واستولوا على ما بها من عدد وذخائر لتقوية هجوماتهم المضادة لمحاولة وقف زحف الثوار القادم من حدود السودان الغربية"[61].

2) صيغة الخطاب المنقول لرسم المزيد عن أشياء واقعية كأسباب الصراع في الجنوب من خلال نقل مباشر للحوار:

"قال أحد الجنود فيما الجدل حول الحرب المحتملة يرتفع بأن القتال في

الصحراء يدور حول السيطرة على سلسلة جبال تيبستي الغنية بالمعادن والخامات، وقال إن هذه الحرب ما هي إلا نتيجة للعبة السياسة العالمية القذرة التي تدير خيوطها قوى كبرى، ويذهب الزنوج المساكين ضحايا لهذه الحرب. وقال إنه سمع تقريراً في إحدى الإذاعات حول جبال تيبستي وما تحويه من كميات هائلة من معدن اليورانيوم الثمين"[62]

ثانيا: صيغة المنقول لطرح الرؤى المختلفة والمتباينة، والشخصيات المختلفة الطباع:

1) هنا نحن أمام نقل الراوي لموقف زيدان من الحرب عبر المنقول غير المباشر:

أفاض "زيدان" في أحاديث الغسق عن أفكار الحرب وعن مدينته. كان من الواضح أنه يصر على أفكاره حول الحرب لا دفاعا عن شيء معين يراه من ركنه الأحادي النظرة. بل حتى لو تحول فعل هذه الأفكار ضده هو أيضا. بمعنى آخر واضح كان "زيدان" مستعدا استعدادا كاملا حرا بأن يواجه الموت في سبيل الدفاع عن الأرض"[63].

2) جمعة كان يتم تقديم أغلب ما يراه عبر صيغة النقل :

"آثار العجلات المرسومة فوق أرض وادي الحطب لم تمنع "جمعة" من التصريح أكثر من مرة حين يدور الحديث عن الخوف من الضياع في الصحراء بأن الرجوع إلى معسكرنا سهل؛ وأنه يحفظ سبيل الرجعة عن ظهر قلب. بل إنه قال مخاطبا "زيدان" ذات مساء أمام الخيمة قرب دائرة الأحجار، بأن من يخاف الضياع ومعه بندقيته المحشوة بالرصاص، هو شخص جبان بلا شك، حتى لو كان في أعماق الصحراء"[64].

وهنا أيضا نجده عبر ما ينقل لنا من أقواله في قمة مواقفه الخاصة المختلفة عن الغير، بحيث تصاغ أمامنا عبر ما ينقل عنه فترسم بذلك أمامنا رؤيته الداخلية وما يندس في ذاته دون الوقوع في شرك المباشرة:

"وهو يقول إنه مستعد لتحدي الصحراء، وتنفيذ مهمته كجندي عرك السلاح. قاطعه "زيدان" وهو يسلط بصره على هرم الرمل الصغير الذي صنعه"[65]

ثالثا: لنقل الغرائبي والعجائبي من القصص التي من الصعب تصديقها وكذلك لطرح أكثر من رؤية حولها بحيث نصبح كمروي لهم تحت أسر طاقة النقل هذه ونتلقى كل المرويات التي من المستحيل أن تكون كلها صحيحة وإنما تمثل الاختلاف الطبيعي الذي يمتلكه الشارع والمجتمع عند نقل القصص الخارقة القديمة، فنجد القول، والقول الذي يناقضه، وهو ما حقق تأسيسا متميزاً لقصة الشيخ الأسمر التي تمثل الجذر الخفي لبشير ابن تلك المنطقة

وندخل لتلك القصة من خلال الصيغة الأكثر دقة وتعبيرا عن موقف النقل" **هكذا يردد الأسلاف!.**"

ثم نجد أمامنا قصة الشيخ الأسمر وطرده للجن وقصة موته هو خادمه والفتاة القتيلة التي تقدم بروايات مختلفة من خلال إطار النقل الأكبر وهو غالبا منقول مباشر:

"الأسلاف يقولون إن الجن هجر الشمال والمدن الممتدة على ساحل البحر منذ قرون. ركن إلى البيد الموحشة واستوطن الوديان البعيدة وشعاب الجبال النائية المرشوقة في بطن الصحراء كقلاع جبارة من حديد(....) بعض الأسلاف يؤكدون أن النصر لم يتأكد تماما إلا بعد أن ترأس الشيخ الأسمر الحملة. انتصر البشر وتتبعوا فلول القبائل الفارة.(....) ولكن قبل انكسار القبائل وفرارها إلى الجنوب يقال إن(....)قيل إن الفتاة البكماء التي(....) ويقال إن الزعيم الخفي أصدر أمره من جوف مغارته باغتيالها أكثر من مرة(....) ويقال إن الزعيم الخفي بعد أن تحقق له النصر بقتل الفتاة البكماء الطاهرة طمع في تحقيق نصر أكبر وهو القضاء على الشيخ نفسه(....) قال الأهالي إن القصف العنيف قضى تماما على الزعيم الأعظم لقبائل الجن وأعوانه(....) ولكنْ كثيرون يصرون على أن هذه القصة ناقصة، وغير دقيقة، وتحوي الكثير من الأغاليط، حيث يؤكدون أن أسلافهم كانوا يقولون إن الزعيم الخفي لم يُقتل أثناء الهجوم الكاسح للغيمة وقصف"[66]

إننا كما نرى أمام التطور الدرامي لقصة الشيخ الأسمر وأهل بلده وقتل الفتاة البكماء وقصة زعيم قبائل الجن، وكما رأينا قدمت هذه القصة عبر تعارض المنقولات أو تضادها أحيانا مما جعل لها زخما وانفتاحا في التأويل.

رابعاً صيغة المنقول لنقل القصص الواقعية ولإخراج الراوي من مسألة المسئولية ثم استخدام نفس الصيغة (الخطاب المنقول المباشر) لمناقشة تلك المنقولات

"بشير" قال لي إن الجنود قصوا على مسامعهم قبل رحيلهم أقاصيص مثيرة وغريبة. وأخبروهم عن قصة الجبل الأملس الكبير.

من هذا الوادي دخل أفواج الزنوج قبل سنتين. دخلوا مسلحين في الظلام. تسللوا في العتمة كأرتال من العقارب السوداء. توغلوا في الليل وفي الشعاب حتى وصلوا المساحة العارية الواسعة أمام الجبل الأملس. لمحوا وميض سيجارة يلمع. كان العسكر نائمين وكان صاحب نوبة الحراسة الليلية غارقا في سكونه وأفكاره الشمالية.

بدأت المعركة بطلقة مزقت وحشة السكون وستر الأحلام. "[67]

ويستمر الراوي في نقل هذه القصة عبر صيغة الخطاب المنقول، ونلحظ كيف أخرج الراوي نفسه هنا من مسئولية صدق أو كذب المرويات، كما نجد هنا مناقشة للقصة السابقة من خلال خطاب منقول مباشر :

"وقال محاججا: هل نسيتم ما حدث في مذبحة الجبل الأملس؟ جمرة سيجارة واحدة كشفت موقع الجنود وانتهت تلك الليلة بقتل كل من كان على الجبل.

ولكن آخر قال:

– أنا لا أصدق قصة السيجارة هذه ! من نجا أصلا من تلك الحادثة حتى أخبر بسبب اندلاع المعركة؟ (....)تكلم آخر وهو يمشي حاملا قطعة حجر مسطحة طويلة جاء بها من السفح الآخر(.....)

- ثم إنني أشك في صحة حدوث القصة من أساسها، أشك في كونها لا تعدو من خيال بعض الجنود الذين كانوا قبلنا. إنهم لم يحدثونا فيما إذا كانوا يعرفون أحدا منهم، أو أنهم زاروا القبور المزعومة بجانب الجبل الأملس. هل قال أحدهم أن أحد القتلى من مدينته؟

أحدهم قال إن الذي أخبره بالقصة ضابط."[68]

إننا كما نرى أمام توظيف الخطاب المنقول لغرض الخروج من تحمل مسئولية الحكاية المروية.

خامساً صيغة الخطاب المنقول لرسم الماضي بسرعة ولتقييمه ولطرح موقف منه كما يلي

"**قلت لها منافقا بأن هذه التجربة قد توصلني إلى حقيقة مفيدة، وأنه ليس هناك داع للحزن.**

كنت غراً ساذجاً. رفعت رأسها"[69].

الخطاب المعروض غير المباشر:

كانت صيغة المعروض غير المباشر(الحوار الذي يؤطره الراوي) هي الصيغة الأكثر شعبية على الرغم من أنها ليست صيغة مركزية مثل الخطاب المسرود الذاتي، الذي كان ضمنه المتكلم هو المسيطر، هنا في هذه الصيغة نجد كافة الشخصيات تتكلم وتطرح رؤيتها، بل إن هذه الصيغة كانت الصيغة الوحيدة التي ظهرت فيها الشخصيات الفاعلة الخفية مثل بتول، و عبد العزيز، وأم بشير ووالدي المتكلم، وجمعة وعمر والسائق والضابط وغيرهم.

أولاً: لرسم العلاقة بين الشخصيات من خلال الحوار:

1) أُستخدم الحوار لرسم العلاقة بين الشخصيات كما يلي ولنلحظ هنا الموقف العلوي لبتول وهي تكلم زوجها المتكلم قبل السفر :

"**....ثم تدفعها الريح فتتبدد لتتجمع لترسم وتنحت من نفسها من جديد.. اذهب إلى الحرب. سوف أنتظرك ..!**"[70]

وتكون العودة من الحوار للخطاب المسرود الذاتي لرسم الموقف من الحوار وتاطيره كما يلي في الموقف من حوار بتول السابق :

"**انكمشت في نفسي. كانت سطوتها مرعبة. كلامها الغامض جماله أرعبني، وأراني سخفي وقلة حيلتي أمامها. كلماتها الجامدة الباكية لم تكن سوى مشاطحة عميقة بينها وبين نفسها وبيني ودنيا الناس.**"[71]

2) لنتابع الأم هنا وهي تبرز أمامنا، هي والعلاقة التي بينها وبين زوجها من خلال الحوار:

"**وتتكلم أمي:**

– ألا يمكن أن تأخذ إجازة ؟. هناك أشياء في البيت تحتاج إلى وجودك هنا هذه الأيام. ابننا الأكبر سيكمل السادسة بعد شهرين ويتوجب إنهاء أوراق تسجيله بالمدرسة.!"[72]

الحوار هنا يرسم شخصية الأب وحزمه في مواجهة الم وطبيعة العلاقة بينهما (والد و والدة المتكلم) :

– سوف أقوم بتسجيله قبل بداية المدرسة، لا تخافي، دورتي القادمة في الإجازة ستكون في أول الخريف. اسكبي الشاي.!"[73]

حيث الشاي واللوز جزء من مكونات وفواعل رسم حميمية العلاقة في البيت، هذا بعد كافة الأفعال المتواترة التي يتم رصدها ضمن الماضي بواسطة المعروض الذاتي ونمط التواتر ضمن التقنيات الزمنية مع هذا الحوار يصبح أمامنا ماضي المتكلم منتصباً جلياً .

3) لتأسيس العلاقة بين الزملاء وطرحهم مباشرة أمام المروي لهم، ولعكس الشخصيات ومواقفها بدون مباشرة :

"**قال لي أحدهم وأنا واقف في الطابور أترقب وأحجب رأسي وعيني بقبعة ضخمة:**

– إنك تبدو كمحارب قديم من الحرب العالمية الثانية..ها..ها..ها.

التفت إليه. بدا كمسخ كئيب كريه. كان رفيقي في السرية المقاتلة. لم أرد عليه. كانت أعماق رأسي الحليق تتقد تحت القبعة، وكانت مسام جلدي تزفر بالحر والحنق"[74].

ثانياً : صيغة المعروض غير المباشر والحوار لفتح آفاق السرد والحكاية على مواضيع جديدة وفواعل جديدة فهنا موضوع السفر ل "أوزو" يطرح عبر الخطاب مجهول الصاحب، كما نجد حديثا عن الحقنة، وهي من الفواعل المهمة التي سينتقل بواسطتها الخطاب للماضي وينطلق (الراوي/الشخصية) لرسم عالم الصحراء عبر والده، وتكون البداية عبر الصورة الحواسية بواسطة المسرود الذاتي، ثم يتم الانتقال لتسريع السرد وتجديد مواضيعه عبر الحوار:

"**اختفى اللغط الذي كنت أسمعه حولي من طوابير الجنود، والحركة المبعثرة بدت أكثر صمتا وركودا. صدمتني أصوات قريبة:**

- **سمعت بأننا ذاهبون إلى أوزو !.**
- **الله أعلم.! ولكني سمعت أنهم سيأخذوننا إلى واو حريرة.**
- **سترون. أنا متأكد بأننا ذاهبون إلى أوزو .!**
- **جهز ذراعك للإبرة. ها ها ..!**

علا اللغط .."[75]

ثالثا: المعروض غير المباشر لطرح الرؤى المتباينة بين الشخصيات:

الحوار الذي يؤسس هذه الصيغة يدخل دائما ليطرح رؤية الشخصيات المختلفة وليرسم شخصيات جديدة بطريقة غير مباشرة.

1) لنتابع هنا كيف تمّ بواسطة الحديث المباشر من الشخصية (زيدان)، كيف تمّ

رسمها، وكان الراوي يؤطر الخطاب ويطرح من خلال ألاعيبه ما يخصه من أشياء، فزيدان هنا يوضع في تضاد مع شخص آخر يتهكم عليه بحيث ترسم أمامنا بهذا الشكل الرؤية والرؤية المضادة، كما ترسم أمامنا مواقف مختلفة ومتعددة ومتباينة من شخصيات أخرى بحيث نصبح أمام أكثر من رؤية بواسطة الخطاب المعروض غير المباشر:

"كان أحد الجنود السمر جالسا يتحدث بحماس وهو يشرح رأيه في الحرب. قال :

- إن هذه الحرب القذرة عندما تمتد إلى حدود ليبيا، وتدخل أراضيها فإن الدفاع عن الأرض يصبح واجباً مقدساً وهدفاً شريفاً لا يستحق حتى عناء التفكير.

كان صوته خافتا وهو يتحدث بحماس. رد عليه أحد الجنود ساخرا:

- يا رجل !.. إذا ذهبنا للحرب فيجب أن تكون على حذر لئلا يحسبك جندنا من الهاجمين. ها..ها..ها فإن لك لون بشرة الزنوج ها..ها..ها.

ضحك الجنود. ولكن الشاب الأسمر ظل محافظا على وجهه الجاد. قال لهم وهو يغادر:

إن هذه الأرض التي ربت أجسادكم كخراف سمينة ما كانت لتكون كذلك لولا أجساد أجدادنا التي خرقها الرصاص ومزقتها شظايا قنابل الطليان .![76] .

2) صيغة المعروض غير المباشر لطرح خطاب ورؤية المدرب العسكري، سنلحظ كيف إن هذا الحوار كان من طرف واحد غالباً

"علا صوت :

– هيا انهض ..انهض .. كل واحد يأخذ حقيبته ويتهيأ للنزول من دون فوضى. لقد وصلنا."[77]

إننا كما رأينا أمام الحوار في البداية وهو يقوم بتغيير وجهة السرد من إلى حالة الوصول، عبر الخطاب العسكري والأمر.

هنا أيضا يستخدم المعروض غير المباشر (حوار قصير) ولغة الأمر العسكري لتبليغ الجنود بعدم الحركة وكذلك تلقائيا لرسم صورة العلاقة بين المتكلم (صاحب الخطاب العلوي) والمستمع لخطاب.

:لا تنزلوا حتى تسمعوا الأمر.. مفهوم ؟ ابقوا في أماكنكم . لا أريد فوضى .. مفهوم ؟

وبنفس الطريقة عند النزول نجد المعروض غير المباشر (الذي يتم فيه الخطاب من جهة واحدة) هو التعبير الأفضل عن رؤية العسكري وطبيعته الخطابية

"**ظهر الضابط النحيل فجأة وانضم إلى باقي العسكريين . تحدث معهم قليلا ثم أشار نحونا بيده وصاح :**

- **هيا انزلوا..**

علا صوت آخر ..

- **بدون زحمة يا بهائم .. واحد واحد .!"**[78]

ولنلاحظ المزيد من هذا الخطاب الفردي الجانب :

كان يتحدث بلهجة مثيرة مرتبة، ويهز عصاه مع آخر كل جملة.

علت من الطوابير الخلفية صيحة حرب وحماس اشترك فيها صوتان أو ثلاثة.

تحركت العصا الخيزرانية إلى فوق، وصاح الضابط بصوت كالهدير:

- **لم أسمع ؟؟!!**

علت الأصوات مرة أخرى تهتف بصيحات الحرب على نحو مثير وعنيف. ابتسم الضابط ومشى خطوات في مكانه وقال:

- سوف تأتي العربات الآن. ستأخذ كل عربة مجموعة منكم إلى موقع قتالي معين، وسترابطون هناك مدفوعين بقوة الإيمان والنصر والهدف النبيل لهذه الحرب الذي جئنا بكم من أجله. ستصلكم التعليمات أولا بأول. مفهوم ؟

صاح الجنود :

- **مفهوم سيدي"[79].**

إننا كما رأينا أمام الخطاب الأحادي واللهجة المسيطرة ودون عواطف أو متبلات، يقدم لنا الراوي حقيقة الحياة هناك، وطبيعة التعامل الجاف الموجود، بحيث يصبح الحوار بهذا الشكل والمعروض غير المباشر عموما أداة حقيقية لوضعنا في صلب الحياة التي يعيشها هؤلاء ولرسم الصورة الأكثر واقعية ومرارة للوضع.

رابعاً: الحوار لتحريك الخطاب الروائي:

يستمر هنا تحريك الخطاب عبر المعروض غير المباشر المقطوع والسريع، حيث يستخدم هذا الحوار السريع لينبئنا عن حدوث حدث وعن شعور الشخصية بذلك الحدث، ذلك الشعور الذي يمثل قمة الألم والقهر الذي يعيشه.

"أقلعت الطائرة ..

ربما نمت كثيرا لا أدري. أفقت على اهتزاز عنيف"[80].

الحوار لتحريك السرد في جهة أخرى باعتباره حاملاً لأحداث جديدة فهنا .الوصول يتم الإخبار عنه، ثم نجد المعروض المباشر عبر خطاب الجيش من خلال لهجة الأمر التي تأتينا دائماً بهذه الطريقة :

"تحركت شفتاه :

- **ما هذا البرد ؟ هل وصلنا؟**

- **يظهر أننا وصلنا. الطائرة في طريقها إلى التوقف. لقد مضت دقائق وهي تدور!**

اتكأ على كلتا يديه وجلس، وشرع يلتفت حوله. همدت حركة الطائرة تماما. سكنت سكونا مخيفا كالقبر. أعتم الجو .."[81]

ويستمر الانتقال في المقطع التالي من المسرود لمعروض حتى نصل للمكان المحدد الذي يتم تحديده عبر الحوار :

"**مضت العربة تلتهم الرمل. تتبع طريقا مرسوما حفرته عشرات العربات قبلها. خطوط ملتوية طويلة تغيب في أحشاء الأفق كأنها آثار زوجين هائلين من الأحناش. صوت المحرك يخرق السكون الأخرس ولغط مجموعتي القليلة يزرع في المكان والزمن شعورا بائسا بأننا نتابع حدثا غريبا ليس له ما يبرره.**

هذه هي جبال تيبستي . أليس كذلك ؟"[82]

كما يستخدم الحوار لتحريك السرد من خلال الانتباه لفاعل أو محرك للحدث كما تمّ هنا:

فهنا يحدثنا المتكلم عن دوره في الوخز بالحقنة قبل الركوب والسفر:

"**جاء دوري ..**

انغرزت الإبرة في ذراعي المشعر الناضح بالعرق كشوكة مسمومة.."[83]

وهنا عند رؤية جمعة لناقة وبعد فترة من الصمت والصور التي يرسمها الخطاب المسرود نجد الحوار المكون من كلمة واحدة يخترق كل ما سبق نبهنا لفاعل جديد يتحرك على الساحة:

"**وصاح "جمعة": نااقة ..!**"[84]

إن قضية الناقة السابقة ستكون أحد أهم قضايا الصراع في الرواية ولهذا تقوم أحد الشخصيات بتنبيه المروي لهم إليها وذلك لوضعهم في إطار القادم من الأحداث ولتحفيز تلقيهم.

الفصل الرابع عشر

الرؤية في رواية التابوت لعبد الله الغزال

مدخل

لن تكون دراستنا هنا للرؤية من خلال ما أُصطلح عليه بالتبئير ضمن اشتغال السرديات، ولكن من خلال البحث عن ثلاثة مستويات للتباين بين الشخصيات المتعددة التي رسمتها رواية التابوت، وانطلاقا من كون الشخصيات المركزية الثلاثة قد خصص لكل منها صيغة سردية خاصة بها، فستكون للصيغة السردية دور مهم في الكشف عن أنماط التباين بين تشكيل رؤية الشخصيات في الرواية، بينما سنتابع في المستوى الثاني من مستويات التباين، التباين على مستوى الرؤية، من خلال ثقافة العمل الخاصة بالشخصيات، التي ظهرت بشكل مختلف لكل منهم، ثم سنتابع في المستوى الثالث، التباين من خلال المواضيع التي تخص كلا منهم.

مدخل للتعريف بالشخصيات في رواية التابوت

1) تسميات الشخصيات في رواية التابوت:

أُسست رواية التابوت مع غياب اسم الشخصية المركزية في هذا العمل بينما

حضرت أسماء باقي الشخصيات و سنصطلح على تسمية الشخصية المركزية "بالمتكلم" على طول هذه الدراسة.وسيلاحظ قارئ العمل كيف حققت خلخلة تركيبة الشخصية المركزية الطرح العادي الممارس في الكثير من الروايات عن طريق:

كانت الشخصية المركزية هي الوحيدة الحاضرة كراو مباشرة من خلال الصيغ الذاتية (حيث هو الوحيد المتكلم بصيغة المعروض الذاتي أو المسرود الذاتي) فهو المؤطر لخطاب الرواية والموزع لحركة السرد وكان الأقرب من خلال حضوره الأوَّلِيُ في ثلث الرواية الأول، حيث كان الحاضر الوحيد، ثم بعد ذلك كان يؤطر خطاب الشخصيات الأخرى. كما أنه كان الأكثر بوحاً وطرحاً للآراء الشخصية ومع ذلك وأمام كل ما ذكرناه سابقاً من حضور كثيف نجد غياب اسمه طول العمل وهو ما سنصطلح له من الأسماء (المتكلم).

2) أنواع الشخصيات في رواية التابوت:

انقسمت شخصيات رواية التابوت من حيث حضورها إلى ما يلي:

أ) شخصيات مركزية وحاضرة بذاتها وهي كما يلي:

المتكلم، بشير، زيدان، بالإضافة لجمعة الذي كان فاعلاً وغير حاضر عبر خطابه الشخصي.

ب) شخصيات فاعلة غير مباشرة الظهور بذاتها تمارس فعلها على الشخصيات المركزية "بتول"، "الشيخ الأسمر"، "جد زيدان"، "عبد العزيز"، "أم بشير"، "الفتاة السمينة".

ج) شخصيات ثانوية

"عمر"، والد ووالدة "المتكلم" والد وزوجة "زيدان"،والد ووالدة "بشير"، كيم الكوري.

د) شخصيات عامة لم تشارك بأي شكل من الأشكال في فعل حقيقي.

أولاً / تباين الرؤية وتباين الصيغ السردية المستخدمة:

1) المتكلم بين الصيغ الذاتية – المعروض والمسرود الذاتي – والرؤية غير الذاتية

تميز المتكلم عن غيره من الشخصيات بصيغتي (المعروض والمسرود الذاتي)، واللتين ليستا إلا تنويعاً لما عُرِف بـ (المونولوج الداخلي)، ونتاجاً لهذا الاختيار ولكونه المتكلم "الوحيد بذاته"، صار هو الشخصية الحاضرة والدائمة الفعل ضمن الخطاب الكلي للرواية، ولقد تضافر حضور المسرود والمعروض الذاتي مع الوصف المستمر لحالة الفضاء المكاني (الشمس، والرمال، والمدينة، والبيت، وبتول النائمة).

و نلاحظ أن الروائي – وفي وعي فني متميز– لم يستخدم لهذه الشخصية مع الصيغ الذاتية الرؤية الذاتية التي أعتيد في تاريخ سردنا العربي–غالباً– توظيفها، ولكن استخدم الوصف العاكس لمفاهيم الشخصية العميقة، فترك العنان للمتكلم لكي يعبر عمّا يدور حوله من سلطة الشمس علي الكون، وهجوم أشعتها علي فلول الأشجار وكل حبات التراب اللامع وانعكست بذلك حالته النفسية، دون أن يقع في مطب عادية التشخيص من خلال إلقاء الأحكام والحديث المباشر من الشخصية عن معاناته.

أستُخْدِم هذا النوع من التشخيص للمتكلم فقط ولم يكن هناك أي استخدام من غير "المتكلم" لصيغتي المعروض والمسرود الذاتي. ولننظر لهذه الصورة المعبرة عن حالة الذات لحظة السفر:

"**فلول الأشجار المحيطة بالسور بدت مهزومة. انحنت قاماتها. بدت من بعيد منكسرة متألمة تحت عذاب سطوة الشعاع المذاب. على رؤوسها تنسكب شلالات من الأذى والوميض، وأطلال مباني المدينة البعيدة المتغلغلة في قوس السماء الطالة من فوق السور يراقصها السراب اللامع والريح الميتة. كانت عالية وضئيلة. تشاهدنا من بعيد. تشاهد هذا التألق الأسطوري، وهذا الألم النهاري المنصب والذهول**"[85].

إننا كما نرى مع المتكلم، وهو يرسم صورة للواقع المحيط به لحظة السفر للجنوب، وعلى الرغم من أن الصيغة المؤطرة للخطاب هنا هي المسرود الذاتي مع – ضمير المتكلم– فإننا نكاد نشعر بأنفسنا أمام ضمير الغائب من خلال إبعاد الراوي (المتكلم) هنا للخطاب من المباشرة والعادية عبر الخطاب غير المباشر، الذي يعكس البعد الشخصي الأكثر عمقاً، حيث ينعكس إلينا من خلال الخطاب هنا حالة القلق والألم التي تعيشها، يساعده على ذلك الكلمات المنتقاة بعناية والمكونة للصور الحواسية[86]، فالأشجار تتحول لفلول وهي تعاني الهزيمة وقاماتها منحنية وقد بدت منكسرة ومتألمة، والفاعل لكل هذا هو الشعاع الشمسي، إننا من خلال هذه الصورة، سندرك طبيعة الفضاء المكاني الذي تقف فيه تلك الشخصية وحالتها الداخلية المأزومة نتاجاً لهذا الفضاء. كما سنتابع المباني المهزومة أيضاً تحت وطأة هذا الشعاع وهي توصف "بأطلال المباني" مما يعكس ويعبر عن المزيد من الحالة الداخلية للمتكلم. إن أطلال المدينة تلك كان يراقصها السراب اللامع والريح الميتة وهو ما يعني أنّ وطأة قوى الطبيعة تحولت وهي تنتصب أمام المتلقي لخطاب الرواية كمُعَبِّر عن حالة الشخصية المركزية وشده ما يمور في داخلها من توجس.

بالطبع كان هناك حضوراً للفضاء الشخصي للشخصية، من الحين للآخر عبر صيغة المعروض الذاتي التقليليدية:

"**استقمت واقفاً. شعرت بمفاصلي تحتكُّ ببعضها كمفاصل باردة صدئة لآلة من حديد أرجعت ذلك إلى الحديد الذي يخترق عظم فخذي لأني شعرت بشيء بارد يمسُّني من الداخل**"[87].

2) صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:

استخدمت في الرواية صيغة المعروض غير المباشر وكان المؤطر للحوار هو المتكلم عندما يكون موجوداً، بينما عندما لا يكون موجوداً يقوم الراوي بضمير الغائب بتأطير الحوار بين المتحاورين. كما كانت صيغة المعروض غير المباشر تُستخدَم (غالبا) لتغطي مساحات نصية صغيرة، وكان هناك اختلاف جذري بين الحالة التي تحدث فيها تلك الحوارات والمتكلم حاضر، والحالة التي لا يحضر فيها المتكلم.

كان "المتكلم" يؤطر المنطقة ما بين الحوارات، من خلال الصيغة الذاتية (المعروض والمسرود) الذاتي. على عكس كل الحوارات الأخرى التي لا يكون هو موجوداً فيها، حيث يتم تأطير منطقة ما بين الحوارات فيها من خلال الخطاب المسرود (ضمير الغائب).

ولنلاحظ هنا من خلال هذا الحوار الذي يدور بينه وبين "بتول" زوجته ليلة سفره، كيف يقوم الراوي بقطع الحوار بواسطة الصيغة الذاتية للمتكلم، فتتحول تلك الصيغة لتنظم ذلك الحوار "**كنت غرّاً ساذجاً. رفعت رأسها، جمدت شفتاها لحظة ثم قالت:**

– لعله من غير المجدي الغوص في المرامات البعيدة لطبيعة حياتنا.! صمتت. قلبت صورة أو صورتين في يدها ثم أردفت بصوت خافت قاهر:

– الحقيقة تتوارى في دعاوى الأقدار ... "[88].

إننا من خلال المقطع السابق نلاحظ كيف كان المتكلم يؤطر (بضمير المتكلم) الحوارات الحاصلة بينه وبين زوجته "بتول". إن صورة كلامها وصوتها الخافت القاهر هما انعكاس، لما يراه هو ويعرضه أمامنا من خلال صيغة (المسرود الذاتي) لذاته، وسنلاحظ أنه عادةً ما يؤطر الحوارات بصيغة المسرود الذاتي أكثر من استعماله للمعروض. الذي يوظف لخلق توتر مكتوم وصامت ورمزي –أحياناً– ولنتابع هنا رصده السريع وغير المباشر لعلاقة الأم والأب وما يشوبها من توتر بسبب سفر الأب الدائم –من خلال الفعل المضارع المصاحب للمعروض الذاتي– في الماضي الطفولي :

"**تُنزل أمي الإبريق من فوق الجمر،... . يخرج البخار المحبوس وتتكلم أمي:**

– ألا يمكن أن تأخذ إجازة ؟. هنالك أشياء في البيت تحتاج إلى وجودك . . . ويتوجب تسجيله في المدرسة.! تصمت أمي ويصمت لعبنا، ويملأني غيظ طفولي..."[89].

في المقطع السابق الذي يحدث في ماضي الشخصية (زمن طفولته) نلاحظ قيامه عن طريق المعروض الذاتي (المونولوج الداخلي مع المضارع) بتأطير الحوار الحاصل بين أمه وأبيه، حيث خلق خطاباً متوتراً يناسب اللحظة الدرامية

حيث التوتر في قمته بين الأم والأب، إنه يستخدم الأفعال المضارعة والحاملة لرسالة رمزية أخرى كما يلي:

(ليخرج البخار المحبوس . . .) ليعبر إخراج البخار المحبوس من إبريق الشاي عن إخراج الأم للمكنون من الهواجس في صدرها.

إن المتكلم هنا وهو يؤطر الخطاب يضعنا أمام رؤيته الخاصة للأشياء ومواقفه بشكل غير مباشر ويستخدم هذا كأداة لينسحب هو ويترك الفرصة للشخصيات الأخرى لتمارس حضورها أيضاً كما رأينا من خلال حديث "بتول" السابق وهي تتحول – من خلال منطقها ومن خلال تصويره هو لانسحابه أمامها– لفيلسوفة تطرح رؤيتها.

3) صيغة الخطاب المنقول:

حضرت في بعض المواضع صيغة المنقول مع المتكلم، وكانت حاضرة معه لتأطير الأخبار العامة وبعض الشائعات كما أنها كانت تساهم من خلاله في طرح بذر مختلفة لقضايا قد تنمو مستقبلاً، مع التأكيد على أن صيغة المنقول لم تكن الصيغة الأكثر فاعلية ضمن الصيغ المستخرجة من قبل المتكلم، وفي نفس الوقت غابت نهائياً صيغة الخطاب المسرود معه (السرد بضمير الغائب) التي كانت الصيغة الأكثر حضوراً مع رفيقيه (بشير، زيدان)، وإن كانت حاضرة بشكل مبطن –كما أسلفنا– من خلال انسحاب المتكلم وحديثه عن أشياء قد تبدو غير ذاتية.

"بشير" بين الصيغة السردية غير المباشرة والرؤية المباشرة

1) : تبديل الراوي لحركته من المتكلم لـ"بشير"

أُستخدمت مع "بشير" العديد من الصيغ، كان أكثرها حضوراً – من حيث السعة النصية– هي صيغة الخطاب المسرود، كما أُستخدمت صيغة الخطاب المنقول – وهي صيغة نادرة الاستعمال في الرواية في عمومها– معه لمسافات طويلة.

كان أول حضور فاعل له، من خلال امتزاج فني جميل بين المتكلم وبينه أثناء ركوب السيارة، فبعد فترة من الكلام الذي مارسه المتكلم وهو يصف الطريق بدأ يشخص "بشير" خارجياً من خلال صيغته المفضلة (المتكلم) وهي المسرود الذاتي ثم دخل "بشير" مباشرة كما يلي:

"**(1) كان واضحاً أن وجه "بشير" يدور سابحاً مع أفكاره، وذكرياته، وتأملاته المهتزة، كما نهتز نحن مع العربة، وتهتز معنا حياتنا، وما سيقدم من أحداث.**

(2) ظل "بشير" يحدق إلى الصحراء التي لا تنتهي!.

(3) الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف!.

(4) الأسلاف يقولون ... "[90].

كنا في الصفحات السابقة لدخول "بشير" وصيغة المنقول المباشر نتابع المتكلم وهو يرسم أمامنا حِدة ما يعانيه من الطريق والإرهاق، لننتقل إليه في المقطع **(1)** وهو يصف "بشير" خارجياً من خلال حكم يلقيه أمامنا كما يلي : "**كان واضحاً أن وجه "بشير" يدور مع أفكاره...**" ومن الوصف الخارجي لوجه "بشير" سننتقل إلى المتكلم من جديد وهو يجسد حقيقة الامتزاج بينه وبين "بشير" **(كما نهتز نحن وتهتز....)** وبين "بشير" والكل. ثم في المقطع **(2)** من خلال تشخيص المتكلم لفعل يقوم به "بشير": "**ظل بشير يحدق إلى الصحراء...**" من خلال ذلك الفعل ننتقل إلى "بشير" وعبر كلمة مختارة بدقة ندخل معه بعد العودة لعمق "بشير" من جديد (...التي لا تنتهي).

إن وصف الصحراء بأنها لا تنتهي هو من الفضاء الشخصي الداخلي لـ"بشير" وليس للمتكلم، مما يعني بأننا قد انتقلنا (تقريباً إلى بشير) من حيث الفضاءات، وما زالت الصيغة تخص المتكلم (بالمعروض الذاتي) من خلال الأفعال المضارعة المصاحبة التي تعكس استمرار الحدث **(ظل بشير يحدق...)**.

في المقطع **(3)** سننتقل إلى فضاء "بشير" بالكامل، وذلك من خلال طبيعة الأفكار التي تدور أمامنا وتعكس مفاهيم بشير عن الصحراء، الذي يرى في الصحراء موطن للجن والشياطين من خلال ما نقله له الأسلاف.

(3) الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف.!

إننا كما نرى قد انتقلنا نهائياً إلى فضاء "بشير" الداخلي وخاصة في المقطع **(هكذا يردد الأسلاف)**، وهو يخص بلا شك "بشير"، وبالطبع مع هذا الانتقال هناك انتقال في الصيغة السردية، فشخصية "المتكلم" قد اختفت هنا ونحن الآن مع "بشير" مؤطراًَ بالراوي الخفي الذي يتابعه وسينظم له كما سنرى فيما بعد المنقولات مرتبة ومنظمة.

في المقطع **(4)** سنجد أنفسنا مباشرة مع تحول الخطاب إلى المنقول المباشر حيث ستنتقل إلينا مباشرة روايات الأسلاف (أسلاف بشير) عن قصة الصحراء وطرد الشيخ الأسمر للجن والشياطين. **(الأسلاف يقولون...)**.

إننا بالعودة للخطاب والمتابعة الفاحصة سنجد أن هذا الدخول لم يكن الأول فالمتكلم كراوٍ للخطاب كان قد جهز المروي لهم من خلال تلميحين سريعين

" **كان "بشير" يتململ في رقدته المحشورة بين الجنود والحقائب وهو ينظر إلى الصحراء الواسعة...**"[91].

إننا نلاحظ من خلال المقطع السابق كيف تحول المتكلم شيئاً فشيئاً للتداخل مع شخصية "بشير" وهو يرصد اتساع الصحراء وتململ "بشير" في رقدته المحشورة، وبعد قليل يعود لـ "بشير" من جديد من خلال الوصف الخارجي لمظهره: كان "**بشير**" **محزوناً. هكذا أوحت ملامح وجهه الكظيمة وعيناه المسلطتان على تقلصات الأضواء وتتابعات المشهد...**[92]. إن المتكلم وهو يناور كما رأينا حول "بشير" لنتحول من حيث الرؤية من الفضاء الداخلي "للمتكلم" إلى الفضاء الشخصي الداخلي "لبشير". ثم بعد مسافة أخري:

" **(1) غاص "بشير" في صمته. في عينيه الضيقتين تتطاحن رؤى وأفكار. متى يهبط الليل؟.. .... (2) الصحراء تجويها الأمراض الخفية والأشباح وقبائل الجن، وتمرح على بقاعها الموحشة غيلان الكهوف يعشش فيها طيف الموت**"[93].

ومن خلال ما نراه في رقم **(1)** ضمن المقطع السابق نلاحظ بداية دخول المتكلم للفضاء الشخصي لـ"بشير"، ثم في رقم **(2)** نلاحظ كيف تحول الخطاب للفضاء الشخصي الداخلي لـ"بشير" بالكامل، إن ذلك ما سيؤكده فيما بعد ضمن

الرواية، انتماء هذا المفهوم الخاص عن الصحراء لشخصية "بشير"، تلك الصحراء التي صوَّرتها قصة طرد الشيخ للجن والمردة فيها. ومن خلال نوعية الأفكار المطروحة ندرك حقيقة الفضاء الشخصي المسيطر وهو خطاب "بشير" الداخلي مما يعني انسحاباً من المتكلم لصالح "بشير". إن الراوي كما رأينا قام بإعداد المروي لهم للدخول لشخصية "بشير" في المقطع الذي قمنا بإيراده أولاً لينتقل بعد ذلك من خلال صيغة المنقول السردية، لينقل أمامنا ما يدور في رأس بشير من أفكار ويحقق بذلك للشخصية الحضور أمام المروي لهم.

2) آلية تتالي المنقولات لبناء حكاية الجن والشيخ (عبر صيغة الخطاب المنقول)

استخدم الروائي مع شخصية "بشير" صيغة المنقول المباشر التي عبرها مكننا من الإطلاع على جذر "بشير" المؤسس له، والحكايات القديمة التي تدخل في تأسيس بُعده الشخصي. وحقق المستقطع الذي كنا نحلله قبل قليل حضور رؤى متعددة حول تلك الحكاية

"**كان واضحاً أن وجه "بشير" يدور سابحاً....**

الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف!.

الأسلاف يقولون ..." [94].

إننا من خلال كلمة (الأسلاف يقولون) ولسعة نصية طويلة سنجد أنفسنا مع ما ينقله "بشير" من خلال تأطير فضائه الداخلي للمنقولات عن أسلافه.

وسنتلقى من خلال وعي "بشير" المنقولات المختلفة التي سنعتبر أن من يقوم بترتيبها هو راوي خارجي يقوم باستفزاز وعي "بشير"، ويخرج في نظام منه حكايات الأسلاف عن قصة الشيخ وصراعه مع مردة الجن والشياطين، وعن قتل مردة الجن والشياطين للفتاة البكماء، وعن طرد الشيخ الأسمر لمردة الجن والشياطين إلى الصحراء، ثم ستُنقَل إلينا حكاية موت الشيخ وتتعدد الروايات المنقولة حول سبب موته، فبعضهم يراه قد قُتِل من قبل جماعة الجن والشياطين

الحاقدين، والبعض الآخر يرونه قد قُتِل من قِبَل بعض الإنس الحاقدين عليه.

ويبدو من كل ما سبق تقنيّتيْن فنيَّتيْن حضرتا ضمن صيغة المنقول المستخدمة. وهما كما يلي:

أ) طريقة انتقال الخطاب من المتكلم لـ"بشير" ثم من "بشير" إلى المنقولات من قصص أسلافه التي سبق أن تحدثنا عنها.

ب) تعدد المنقولات وتباينها واختلافها مما خلق زخماً هائلاً ومتميزاً لقضية الشيخ ومردة الجن وهي التي سنتطرق لها فيما يلي.

2) صيغة المنقول المباشر وتعدُّد المنقولات والرؤى:-

تم سرد سيرة الشيخ الأسمر من خلال صيغة المنقول المباشر، ويبدو أن الخطاب يتم من خلال راوٍ في حالة تماهٍ مستمر مع "بشير".

ولقد ساهمت الصيغ الدالة على المنقول المباشر في إبراز تعدُّد المنقولات، واختلافها، فقصة الشيخ الأسمر وأهل القرية تمت عبر ما يلي من المنقولات التي تتعاضد أو قد تتباين أحياناً

1) هجوم الجن على أهل الشمال وطردهم من قبل تحالف البشر مع شيوخ الصوفية وقُرَّاء الغيب وسحرة مرَّاكش.

2) البعض يضيف أن النصر لم يتم إلا بحضور الشيخ الأسمر للحملة.

3) السلف توارثَ قسَم زعماء الجن على الانتقام من البشر، واستمرار الحرب على الجن برئاسة الشيخ حتى النصر المبين.

4) ولكن قبل الانكسار يقال أن جيشاً من شبَّان الجن خنق الفتاة البكماء.

5) المزيد من التفعيل لقصة البكماء وإعطاء دور لها من خلال ما تعرفت عليه من نوايا الجن من خلال جنية الليل الطيبة.

6) طرح تخطيط الجن لقتل البكماء ومحاولاته المتعددة السابقة الفاشلة.

7) طرح قرار زعيم الجن وطمعه في قتل الشيخ بعد قتله للبكماء.

8) نتحول من المنقول المباشر للراوي وهو يصوِّر ما حدث من صراع بين الجن والإنس، بالطبع ذلك تؤطره صيغة المنقول الحاضرة دائماً، وترسم لنا عبر الراوي صورة غاية في الجمال عن تلك المواجهة، وعن حمل السيل لجسد "البتول".

9) منقول عن الأهالي يؤكد موت الزعيم الأعظم لقبائل الجن.

10) الدخول في قصة أخرى من خلال "**ولكن كثيرون يصرُّون على أن هذه القصة ناقصة... حيث يؤكدون أن أسلافهم كانوا يقولون إن...** "[95].

حيث ينقلون ما مفاده أن الزعيم لم يمت عن حدوث تلك الحرب، لا بل حرب في اللحظة الأخيرة.

11) من خلال إضافة كلمة (ويقولون) يصل إلينا المزيد من الدعم والتأكيد للحكاية الثانية، عن عدم موت زعيم الجن كما يمكن لنا عن كيفية استخدامه للقوة الخاصة به في وصايا الزعامة، وكيف تحوَّل فعله لطاقة جنونية جعلت الأهالي يقتلون الشيخ.

12) المزيد من التأكيد على أن هذه وجهة نظر أيضاً.

"**هذا ما يردده البعض محاجِّين باختفاء الشيخ في نفس اليوم الذي حدث فيه القصف، واحتجابه عنهم إلى الأبد، أما حكاية الفتاة البكماء فلا أساس لها من الصحة...**"[96].

13) سنجد بعد ذلك رؤية أخرى للقصة وتنويعاً جديداً على صيغة المنقول المستخدمة "**غير أن حشداً آخراً من الأهالي ممن حضروا الواقعة يصرُّون على أن زعيم الجن لا يمكنه هزيمة الشيخ...**"[97] .

إننا سنجد قصة تروى عن تعبُّد الشيخ ودعائه وبقائه ساجداً لله طالباً النصر.

14) نجد تأكيد على القصة السابقة من خلال :."**..ويؤكدون أيضاً أن السحابة لم ترحل إلا بعد أن...**"[98].

15) سنجد في المقطع (**15**) قصة أخرى تنقل لنا، هي من رواية بعض المعتدلين تختلف عن كل ما سبق من قصص تم سردها: "**.. ولكن مع مرور الزمن ظهرت قصة مفادها..**"[99]. تبدأ بالطعن في سطحية كل الأساطير والخرافات السابقة، وتقدم طرحاً جديداً مختلفاً.

إن هذه الرواية هي التي ستستمر ونتلقى قصة صلب الشيخ الأسمر وقتل خادمه أيضاً وكيف قرَّر أهل القرية جعل مكان قتله مدفناً ثم مزاراً، القصة تروي أن القتلة من سحرة الصحراء القادمين عبر القوافل والمتعاضدين مع الشياطين، ستستمر الرواية النهائية لتحكي عن تأسيس مفهوم لعنة الشيخ لكل من يمارس الخطيئة، وحضوره للخاطئين في المنام.

من خلال كل ما سبق ندرك مفهوم ودور المنقول المباشر في خطاب هذه الرواية ودوره في التعبير عن رؤية هذه الشخصية وقيمها التي تنطلق منها، وقد وُظِّف عبر منظور راوٍ خارجي متماهٍ مع وعي "بشير"(الشخصية المقصودة) ومتفاعل معه تفاعل كلي من خلال الراوي الخارجي وفضاء بشير الداخلي المُفخِّم والمُعَظِّم لكل تلك القصص والحكايات وأهلها، من خلال كل ذلك تم تقديم الرؤية المتعددة عبر تعدد مقولات منقولة، وتم طرح رؤى مختلفة متعددة لقصة واحدة وهو ما يسهم من حيث توظيفه في طرح رؤية تعددية لحكاية الشيخ الأسمر وللنص الكلي.

إذن نعتبر أن صيغة "**بشير**" المميزة له عن غيره من الشخصيات هي صيغة المنقول المباشر، مع حضور الفضاء الشخصي لـ"بشير" الداخلي متماهياً مع الراوي الذي يروي.

"زيدان" بين صيغة الخطاب المسرود والرؤية الذاتية

استخدم الروائي صيغة الخطاب المسرود (ضمير الغائب) لسرد ما يخص "زيدان" لوحده، مع حضور واضح لمفاهيم "زيدان" ورؤيته الداخلية مما يعني حضور (فضاء زيدان الشخصي) متماهياً مع الراوي.

بداية طرح شخصية "زيدان" في الفصل الذي يخصه من خلال "المتكلم"، الذي

كان دائماً يؤطر كل الشخصيات، وبغية الهروب من الوقوع في أحكام علوية، كان الروائي يستخدم نهجاً متلاعباً في الدخول لـ"زيدان"، فيشخصه من خلال حكم خارجي ثم ينقل أمامنا رؤيته ثم يصور فعلاً يمارسه وهكذا.

"**(1) لم أكن قد التقيت "زيدان" أو هكذا ما خُيِّل إليَّ رغم...**

(2) إنني أذكر ذلك الشاب الأسمر.

(3) كان يتحدث بجلال وخفوت عن رأيه في الحرب وبعد خروجه من العنبر رأيته.

(4) غارقاً في الصلاة" [100].

إننا من خلال المستقطع السابق نلاحظ كيف تم التلاعب السردي بطريقة تشخيص "زيدان" عبر الحديث الذاتي أولاً في رقم **(1)**، ثم من خلال التذكُّر في **(2)** لذلك الشاب الأسمر، ثم وصف طريقته في الحديث ورأيه في الحرب في رقم **(3)**، ثم إكمال هذه الصورة من خلال تصويره في **(4)** غارقاً في الصلاة.

وهو ما يعني استخدام الراوي للعديد من التقنيات الخطابية لطرح الشخصية أمام المروي لهم.

سنلاحظ أن الصيغة المستخدمة غالباً لـ"زيدان" هي صيغة الخطاب المسرود مع تلاعب في الفضاءات الداخلية (فضاء الرؤية).

ندخل للفضاء المكاني لـ"زيدان" من خلال وصف الراوي الخارجي لمنطقة "عين الشرشارة". إن ذلك الراوي ينتقل عبر وعي "زيدان" وفضائه الشخصي ليرسم أمامنا صورة غاية في الروعة لفضاء "عين الشرشارة" علي الرغم من أننا لا نجد حضور "زيدان" في هذه المقاطع السردية التالية

"**الماء السخي الخارج من شقوق الصخر صنع حياة أخرى في "عين الشرشارة". ارتوت أنفاس الأرض حولها منذ آلاف السنين. مساحات كبيرة من السهول الممتدة غذتها جداول الماء البطيئة ونفثت فيها سحراً عجيباً. تكاثفت أدغال من أشجار اللوز، والرمان، والمشمش، والخوخ، والتفاح**[101]".

إن شخصية "زيدان" وفضاءه الشخصي مادة ينطلق منها الراوي لتحقيق رؤية ندرك من خلالها بأن هذا المكان هو مكانه يساعد في إبراز ذلك حِدَةِ تفخيم الراوي لهذا الفضاء المكاني وأسطرته له مع حضور زيدان، لنتابع هنا هذا الوصف الذي يعكس (فنياً) حقيقة "زيدان" الداخلية وبعده الشخصي بواسطة هذا التماهي او العبور من الراوي

"**وقف "زيدان" يخوض في الطين، كان واقفاً في مجرى الماء، نظر إليَّ سرب كبير من عصافير المساء...**" [102].إننا هكذا سنظل بين "زيدان" ووعي "زيدان"، بين حركة، أو فعل، أو رؤية "زيدان" ، وهو ما يضع أمامنا شخصية "زيدان" داخلياً مباشرة، أو من خلال وصف تفخيمي للمكان ثم للحرب وجهاد الأبطال الذي يعكس بطريقة غير مباشرة وعي "زيدان". استخدمت بالطبع مع "زيدان" صيغة أخرى غير صيغة الخطاب المسرود، ومنها صيغة الخطاب المعروض (الحوارات) ولكن كانت الصيغة الأكثر حضوراً معه هي صيغة الخطاب المسرود، كما كان هناك حضورٌ مستمر لفضائه الشخصي الداخلي مباشرة أحياناً، ومنعكساً أحياناً أخرى عن وصف الراوي المندمج معه.

انظر كيف يتحقق الانعكاس لشخصية "زيدان" ومفاهيمه إلينا من خلال الراوي الخارجي وهو ينتقل من سرده لسفر "زيدان" لطرابلس: "**فوق لجج هذا البحر جاءت السفن الإيطالية محملة بالجنود وأشباح الحرب. كل الناس والمدينة غارقين في سماء الخريف وعبق التمر والشمس المحجوبة**"[103].

إن لجج البحر، وأشباح الحرب، وعبق التمر يعكس مفاهيم ورؤى ومعارف "زيدان" ويساهم كما سنرى في موضع آخر في تأسيس معارفه الشخصية، إننا باستمرار، وحسب ما رأيناه مع "زيدان" ومعارفه وطريقة رؤيته للأشياء، ويستمر هذا حتى عندما يغيب "زيدان" كشخصية ولا يبقى أمامنا سوى "عين الشرشارة" منطقته التي يعيش فيها مما يعني أننا في المرحلة النصية التي يحضر فيها "زيدان" دائماً في خضم "زيدان" الداخلي سواء ظهر اسمه واضحاً من خلال الراوي، أو لم يظهر. إن هذا النهج من الرؤية والصيغة قد استخدمت كما سبق أن رأينا مع "بشير"، أيضاً لكن من خلال الوعي باختلاف "بشير" فحضر مختلفاً في اهتمامه ورؤيته ومواضيعه التي ينتبه السارد– بضمير الغائب– لها عند حضوره.

كما أنه بهذا الشكل عكس المتكلم تماماً، الذي كانت صيغته السردية هي الذاتي وكان يحضر أمامنا من خلال انعكاسات وصفه للأشياء أي بشكل غير شخصي.

"جمعة" بين الصيغة السردية والرؤية

"جمعة" الشخصية المركزية الرابعة ضمن نسيج نص "التابوت"، شخصية "جمعة" لم نجد لها أي صيغة سردية خاصة بها. ذلك أن "جمعة" مختلفٌ عن باقي الشخصيات لم يجد أي فرصة بروز لفضائه الشخصي أو لرؤيته، كما أنه لم يظهر مباشرة من خلال كلامه الخاص نهائياً، حيث كان في أغلب الأحيان يطرح أمام المتلقي من خلال وصف أو تشخيص المتكلم له خارجياً، ويعكس لنا دائماً من خلال ذلك الوصف رؤيته هو (المتكلم) عن "جمعة" ولا يعكس حقيقة "جمعة" الداخلية. "جمعة" شخصية الفعل لا القول عادةً، ويقدم غالباً من خلال سطحه الخارجي وأفعاله وكذلك من خلال رؤية الآخرين له. وفي المرات القليلة التي رصد فيها "جمعة" وأفعاله بواسطة راوي خارجي – كحادثة صيد الناقة وما حدث فيها من أفعال قام بها "جمعة"– في تلك المرات القليلة كان الراوي يتخذ فضاء شخصية أخرى كمعبر له.

إن المحلل، أو الناظِر بعمق إلى نوع الرؤية التي شُخِّصت بها حالة قتل الناقة ومع التساؤل عن المعبر الذي تمّ عبوره لتحقيق ذلك يدرك بدون شك أننا مع وعي ورؤية "زيدان" للحدث، ذلك أن الراوي كان في هوس غريب وكان يصور الناقة و يؤسطر جريمة قتلها وكيفية سقوطها وهو ما يتفق تماماً مع رؤية وأفكار "زيدان"[104] أي أن (زيدان) هو المعبر الذي تحدثنا عنه في القسم النظري.

ثانياً :الرؤية العميقة للشخصيات ودخول ثقافة المهنة داخل بنية الشخصيات

سنتابع هنا في هذا المبحث مدى ظهور ثقافة المهنة داخل رؤية الشخصية والمبحث بهذا الشكل يقع في المنطقة الفاصلة بين الرؤية السردية والرؤية لدى

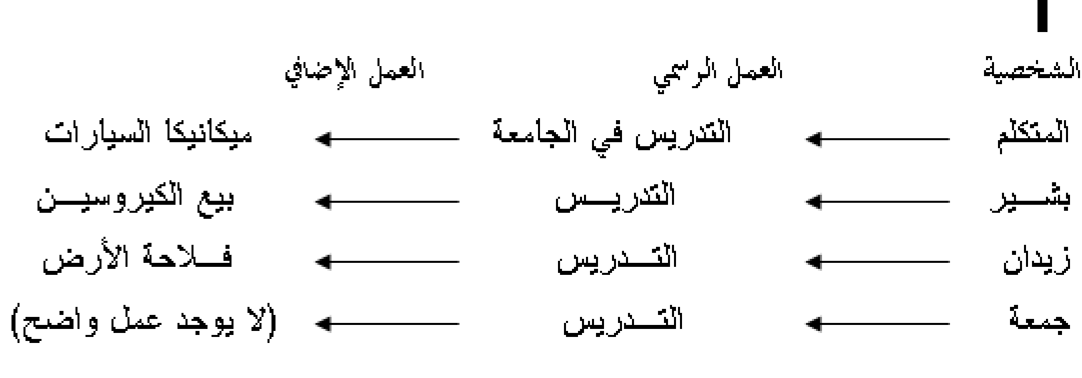
المشتغلين على الشخصية، في الاشتغالات السابقة التي تركز على ظهور نماذج من التفكير أو الرؤية ضمن تعبيرات الشخصيات، وسنلاحظ كيف إنه وضمن نسق التباين بين شخصيات رواية "التابوت" قد ظهرت جزئية ثقافة العمل بارزة ضمن الرصيد الشخصي للشخصيات، الذين كانوا متباينين غاية التباين في اشتغالهم.

تحقّقَ في رواية "التابوت" للشخصيات المركزية الأربعة إنبناء خاصاً داخل الخطاب بحيث كنّا نجد أمامنا ثقافة المهنة اليومية التي يمارسها كل واحد منهم تظهر عبر وصفه ورؤيته للأشياء، وسنحاول هنا أن نعطي بعض الأمثلة التي تعكس مكونات تلك الشخصيات:

طُرِح عبر نص "التابوت" ما مفاده أن كل المجموعة الموجودة هناك في النقطة الحدودية هم من المدرسين:

"**عرفت بقية الثلة. كانوا طيبين جميعاً. جُلّهم مدرسين، لغة عربية، أحياء، تاريخ، إنجليزي. "بشير"، "زيدان "، "جمعة" كانوا أكثر المجموعة قرباً مني**"[105].

ومن خلال النص وعبر البحث في كل شخصية على حده نلحظ ما يلي بخصوص الشخصيات المركزية الأربعة



الشخصية	العمل الرسمي	العمل الإضافي
المتكلم ←	التدريس في الجامعة ←	ميكانيكا السيارات
بشــير ←	التدريــس ←	بيع الكيروسيــن
زيدان ←	التــدريس ←	فــلاحة الأرض
جمعة ←	التــدريس ←	(لا يوجد عمل واضح)

(شكل 14-1) يوضح اعمال الشخصيات الرئيسية

إننا ومن خلال ما ذُكِرَ سابقاً نُلاحظ أن الشخصيات تشترك كلها تقريباً في العمل الحكومي مع تميز بسيط يخص "المتكلم"، انطلاقاً من اشتغاله مدرساً في الجامعة.

بينما نجد تمايزاً بينها في الأعمال الخارجية الإضافية، وسنحاول أن نبحث من خلال النص عن ظهور العمل والثقافة المصاحبة لذلك العمل ضمن تركيبة وبنية الشخصيات ومحاولة عمل مقارنة بسيطة للتباين الحاصل من خلال تأثير الأعمال عليهم، ونؤكد هنا على حقيقة فنية أولية وهي أن مجرد ظهور الوعي بالعمل ضمن نسيج ورؤية الشخصية، أو الشخصيات دال على الوعي الفني الكبير الذي يمتلكه الروائي، وبالطبع نؤكد هنا أن ما يخصنا هنا هو ظهور هذه الرؤية ضمن البعد الداخلي والفكري للشخصية، ولن نهتم بحضور ممارسة المهنة، أو العمل ضمن الرواية.

المتكلم والعمل:

إن ثقافة العمل كميكانيكي ورؤية الميكانيكي كانت حاضرة ضمن نسيج شخصية المتكلم من الحين للآخر بعضها كان مباشراً من خلال تصريحه هو، أو إيحائه بذلك والبعض الآخر كان بطريقة غير مباشرة، وهو بلا شك يعكس الدرس الفني المميز الذي تقدمه رواية "التابوت".

(نموذج 1)

"**نظرت إلى الساعة في يديّ. كانت تلمع، برقت في وجهي مثل وميض اللحام**"[106].

إن الصورة السابقة تعكس لنا من خلال مفهوم وميض اللحام وحِدته، حِدة انعكاس أشعة الشمس القاسية على الساعة وعلى المتكلم. إن وميض اللحام بوصفه جزءا من مكونات الوعي ضمن الرصيد المهني للميكانيكي يدخل هنا كمادة ترسم بواسطتها صورة فنية تعكس حدة وقسوة الشمس على الشخصية، وهو "المتكلم" وتعكس في نفس الوقت حدة توتر تلك الشخصية.

(نموذج 2)

"**ويثبتها بالمسامير الملولبة، ثم يرجع اللحم الطري كما كان**"[107].

يصف "المتكلم" هنا الحادث الذي حصل له ثم يحكي عن قيام الطبيب بتثبيت قطع من البلاتين في فخذه وهو ينتبه هنا نتيجة لحِدَة فعل المهنة الميكانيكية على بعده الداخلي، ينتبه لما يلي:

1) البلاتين المستخدم لعلاج الكسور ويجرده من أي شيء غير طبيعته الميكانيكية (كمسمار ملولب).

2) في وصفه لقيام الطبيب بإرجاع اللحم الطري كما كان ما يبدو كتصور لذلك اللحم وكأننا أمام محرك سيارة يتم إرجاعه كما كان، إن إرجاع اللحم كما كان هو نوع من التجريد لفعل الطبيب في صورة قريبة من صورة إرجاع القطع المفكوكة، أو إغلاق المحرك بعد إصلاحه.

(نموذج 3):

"**خطر لي أن أدير محركها .... خبرتي أنبأتني بأن المحرك في حالة جيدة، وأن العطل لا شك سببه البطارية**"[108].

المستقطع السابق فيه حضور مباشر للمهنة من خلال كلام الشخصية المباشر وليس من خلال وعيها الخفي، أو رؤيتها الداخلية كما سبق في المقاطع السابقة. وعبر كل ذلك نستطيع أن نؤكد على تضافر الصورة التي تطرحها الشخصية مباشرة كما في **(3)** مع كل الصور السابقة التي تعكس إنبناء الوعي العميق مهنياً، تضافرهما معاً لتجسيد شخصية غارقة في واقعيتها وحضورها المنتصب أمام المتلقي التي تختلف كما سنرى عن وعي وحضور الشخصيات الأخرى.

"**بشير**" **وثقافة المهنة:**

مارس "بشير" بالإضافة إلى عمله الذي تَمَّ الحديث عنه بصورة سريعة من خلال (المتكلم) كمدرس؛ مارس مهنة بيع الكيروسين للمخابز التي ورثها عن أبيه المتوفَّي.

بالطبع نؤكد هنا على حقيقة أولى سبق أن تحدثنا عنها عندما تكلمنا عن (الصيغة السردية والفضاءات المستخدمة)، فنحن مع "بشير" لسنا أمام متكلم نحلل ما يقوله لذاته، وإنما مع راوٍ خارجي غالباً ما يتفاعل مع الشخصية ويصبح هو وهي شيء واحد، ولهذا سنضطر للنظر في مقولات ذلك الراوي الخارجي المتفاعل مع الشخصية داخلياً لنستخلص من خلال رؤيتها.

(نموذج 1)

"**يأتي العاصمة مرة كل شهر أو مرتين، يدفع ثمن ركوبة من المال الذي يجنيه من بيع الكيروسين لعدة مخابز، ينهض باكراً، يدير المفتاح في سيارته العتيقة عدة مرات. يدور المحرك بصوته المقلق. يدخل، يأتي بخرطوم سحب الكيروسين من المخزن ثم يذهب إلى محطة الوقود، يدفع ثمن ألف لتر من الكيروسين**"[109].

من خلال المستقطع السابق ترسم أمامنا ممارسات "بشير" – شبه اليومية– لعمله ونلاحظ الاهتمام بقضية المال والدفع، مما يعكس لدينا حِدة إحساس "بشير" بالمال عموماً وحِدة اضطراره لممارسة المهنة، كما نلحظ استخدام الأفعال المضارعة التي تعكس أمامنا استمرار حدوث تلك الأفعال.

يركز الراوي (المتماهي مع شخصية "بشير" ورؤيته ووعيه) عدسة السرد على الأفعال الحاصلة الدالة على الاستمرار، والقرف في نفس الوقت.

(ينهض باكراً، يدير المفتاح في سيارته العتيقة عدة مرات، يدور المحرك بصوته المقلق)

(يدخل، يأتي بخرطوم سحب الكيروسين من المخزن، ثم يذهب إلى محطة الوقود).

نلاحظ من خلال تكرار وصف السيارة بالعتيقة عدة مرات، حالة "بشير" الداخلية، وكذلك وصف صوت المحرك بالمقلق يعكس الحالة العامة لـ"بشير" الناهض باكراً والضيق الذي يعانيه، إن ما نرصده من خلال وصف الراوي

الخارجي لممارسة "بشير" لأعماله الصباحية هو الضيق والألم.

لا نجد انعكاساً لهذا العمل ضمن رؤيته الداخلية، بقدر ما نلاحظ الضيق من العمل الممارس. نتابع المزيد من المستقطع التالي.

نموذج 2:"سلوكه الجامح.... سيارته وخزان الكيروسين الذي قتل والده وأصحاب المخابز ببطونهم المندلقة. والدنانير الخشنة التي يقبضها منهم ملوثة بالزيت والدقيق...."[110].

إننا من خلال ما سبق وعبر الراوي الذي يُشَخِّص "بشير" مباشرة من خلال ضمير الغيبة المتصل الذي يعكس وبحدَّة ما يعانيه "بشير" في لحظات خاصة:

- **سيارته وخزان الكيروسين الذي قتل والده.**
- **وأصحاب المخابز ببطونهم المندلقة.**
- **والدنانير الخشنة التي يقبضها منهم ملوثة بالزيت والدقيق.**

إن كل ذلك يعكس حدة ما يعانيه "بشير" من مشاعره في بعض الأحيان، فيصبح الجميع سيئين، وكل الفواعل تسهم في الألم، حتى الدنانير، ملوثة بالزيت والدقيق وخشنة.

إن "بشير" كما سنلاحظ في المقطع التالي منتبه دائماً، ومستعد لمقارنة أوضاعه المعيشية بأوضاع الغير. سنكمل المستقطعات بالمستقطع (3) الذي يعكس لدينا كيف ينتبه "بشير" للآخرين، ومن خلال مقارنته للنقود التي يدفعها أولئك القادمون إلى الضريح للباعة.

(نموذج 3)

"يخرجون نقودهم. نظيفة. ليس عليها لطخ نفط ولا دقيق"[111].

ونلحظ كيف يهتم الراوي (المتماهي مع ذات "بشير") بالنقود النظيفة غير الملطخة بالنفط أو بالدقيق.

إن الراوي يركز على خلو تلك النقود من أي لطخ، وهو ما يعبر وبشدة عن هواجس "بشير" وقرفه المستمر من طريقة حصوله على المال، ونذكر هنا أننا لاحظنا اهتماماً لدى "بشير" بكل ما هو قيِّمٌ وثمين، واهتمامه بطريقة الدفع ومصدر المال، إن ذلك يعكس التكوين الشخصي لشخصيته.

زيدان

يمارس "زيدان" –إضافة لعمله في التعليم–الفلاحة و ذلك في مزرعته الموجودة في "عين الشرشارة"، التي من حيث الوجود الحقيقي ضمن نطاق مدينة "ترهونة" في الشمال الغربي من ليبيا، ومن خلال الأرض رسم لنا الراوي المندمج مع شخصية "زيدان"، شدة الترابط بين "زيدان" والأرض، والحقل، والأشجار.

(نموذج**1**): "**فلح الأرض من الشروق حتى الزوال، رأى الأرض المشبعة بمياه الأمطار تتماوج بالحياة والأعشاب والزرع، شم الطين حتى شعر بالسعادة**"[112].

إننا نلاحظ كيف يقوم الراوي الخارجي بوصف "زيدان" في حالة العمل وكيف انتقل بعد أن وصف عمله لما يراه:

(رأى الأرض....) ثم تشخيص لشعوره بالسعادة (وهو يشم الطين....) هناك تفاعل عميق كما نرى بين "زيدان" والأرض والتراب والطين، إن هذا التفاعل ليس نتاجاً لمسألة العمل وحده ولكن نتاجٌ لحب خاص لتلك الأرض وطينها وفراشاتها واخضرار لونها ومائها. نلمس ذلك منذ بداية الفصل المُعَنْوَن بـ"زيدان" ذلك أن الراوي المتفاعل بقوة مع شخصية "زيدان" ينطلق منه دون أن يورد اسمه ليخلق صورة مؤسطرة للفضاء المكاني "عين الشرشارة" في لغة تفخيمية واختيار خاص لرؤى محددة تعكس شخصية "زيدان".

(نموذج 2)

"**غداً يجلب البذور من طرابلس ويزور مقبرة الهاني...**"[113].

هناك ترابط بين ممارسة "زيدان" للعمل، وبين ممارسته لوجوده الحقيقي بين الأبطال المستمر وجودهم داخل ذاته. أبطال الجهاد والدفاع عن شرف الوطن، ومنهم جدُّه المدفون في الهاني. لنتابع هنا الراوي وهو يحلل شخصية "زيدان". إننا أمام تحليل جميل وواضح لطبيعة العلاقة بين "زيدان" والأرض التي تقود لعلاقة أكبر بين الإنسان والرب، فهو عندما يذهب لإحضار البذور من طرابلس ويحضرها يتاملها بوله وبشكل غير مباشر.

(نموذج **3**)

"**سمع صوت البذور اليابسة يصك جدران العلبة المعدنية، وهو يمشي سريعاً. هذه البذور الصلبة التي تشبه الحصى الدقيق يزرعها في الأرض الرطبة وبعد أيام ستخرج إلى الشمس المشرقة أوراقاً خضراء يانعة**"[114].

إن الزراعة والبذور والأرض والإنبات كلها قيم تعكس حدة وعي "زيدان" الملتهب بالحب لهذه الأرض ولهذه الحياة ولهذا الوجود، ذلك النوع من الحب الذي ينطلق من القيم الإيمانية الكبرى.

وبالعودة لموضوعنا حول ظهور نوع العمل ضمن نسيج الرؤية ، ندرك أن عمل "زيدان" هو جزئية من وعيه بالحياة، وجزئية من رؤيته الكلية، تلك الرؤية العميقة التي انبنت على مفهوم الإيمان و حب الأرض، وفي قلب كل ذلك يمثل العمل جزئية ضمن ذلك الرصيد.

جمعة:- لم يطرح عبر الرواية عمل واضح لـ"جمعة" سوى ذلك التعليق الأولي، الذي حُدِّد فيه أغلب الشخصيات الموجودة هناك بأنها تعمل في التدريس كمدرسين. "جمعة" و من خلال مواهبه الفطرية أمامنا، يبدو كمقاتل أو رجل حربٍ أصيل، أهمل الراوي أو المتكلم تحديد عمل واضح له، ربما يساهم في التأكيد على بنية رجل الحرب المندسة داخله؛ فالقسوة والقوة وحب استخدام السلاح كل ذلك

يعكس شخصية ذات نزعة سادية بشكل من الأشكال. ولنلاحظ وضعية "جمعة" ضمن تشخيص المتكلم كما يلي:

(نموذج **1**)

"**كنت أمشي وراء "جمعة" و"بشير**"[115].

(نموذج **2**)

" **سبقنا "جمعة" مسرعاً، آثار في هبوطه الراكض زوبعة من الغبار... سمعت صوت تهشم الأغصان المطروحة على الأرض**"[116].

(نموذج **3**)

"**بل إنه قال مخاطباً "زيدان" ذات مساء أمام الخيمة قرب دائرة الأحجار، بأن من يخاف الضياع ومعه بندقيته المحشوة بالرصاص، هو شخص جبان بلا شك، حتى لو كان في أعماق الصحراء**"[117].

(نموذج **4**)

"**جمعة" كان بارعاً جداً في إصابة الهدف**"[118].

إننا نلاحظ من خلال النموذج الأول ترتيب "جمعة" الدائم، وحركته القيادية أمام باقي أفراد المجموعة، وهو ما يعني إننا أمام شخصية فاعلة قوية وقاسية، تثير في هبوطها على الأرض زوابع الغبار وتهشم الأغصان،(كما نرى الأمر نفسه من خلال باقي النماذج) ونؤكد بأننا لم نجد أمامنا حضورا لعمل "جمعة" أو تاريخه أو ماضيه. سنعتبر بعد كل ما ذكرنا العمل الإضافي لـ"جمعة" هو الجندية، ذلك أن فراغ شخصيته من أي شيء آخر يسهّل علينا اختيار- الجندية- هذا العمل له. كما أنه يمكِّننا من دراسة شخصيته مثل باقي الشخصيات الأخرى.

جدولة البيانات: قمنا من خلال كل ما سبق بعمل جدولة لمجموعة من المحاور التي من خلالها كأسئلة نستطيع أن نبصر قدر التباين بين تلك الشخصيات من حيث أعمالها وفي نفس الوقت بقدر ما وُجد من ثقافة هذا العمل ضمن أبعادها وحدودها.

	المتكلم	بشير	زيدان	جمعة
العمل الرسمي	التدريس في الجامعة	التدريس	التدريس	التدريس
العمل غير الرسمي	ميكانيكي سيارات	بائع وقود	فلاّح	الجندية (جندي)
حضور العمل الرسمي في السطح أو العمق	حاضر بشكل سطحي	غائب	غائب	غائب
حضور العمل الإضافي في السطح أو العمق	حاضر ضمن الرؤية العميقة للشخصية كأداة للرؤية وللتعبير وباقي طرائق التعبير	لا يوجد، ذلك أن ما يوجد في العمق هو هاجس الشيخ والخطيئة، بينما يتواجد كطاقة دافعة للضيق في السطح العلوي للشخصية.	حاضر ضمن نسق كامل من الأشياء منتظم ضمن الرؤية الكلية للأرض كموطن للجماعة. ولكن غير بانٍ لطرائق التعبير.	حاضر ضمن البعد الكلي العميق ومندس داخل الرصيد الكلي للشخصية بالفطرة.
الموقف من العمل الرسمي	حاضر بشكل مضبب غير واضح	غائب	غائب	غائب
الموقف من العمل الإضافي	يمارس دون مشاعر بآلية	يمارسه بضيق متوسط	يمارسه بوله ضمن ولهه بكل ثوابته	يمارسه بالفطرة
طريقة إتقان العمل	تعلمه من الوالد	تعلمه من الوالد	تعلمه من الوالد	بالفطرة دون تعليم
طريقة التوجه الحقيقي للممارسة	توجيه من "بتول" خطيبته بعد موت الأب	تصرف فردي بعد موت الأب	ممارسة بالفطرة	ممارسة بالفطرة
زمن بدء ممارسة العمل	منذ سنوات	منذ سنتين بعد موت الأب	غير محدد منذ الطفولة	الآن

جدول (1-14) يبين التباين بين الشخصيات من حيث العمل

خلاصة:- بعد كل ما ذكرنا عن عمل الشخصيات وظهوره على مستويات الوعي العميق والسطحي لها وطريقة تعلمه والبدء في ممارسته، ندرك نقطتين أساسيتين.

1) الاختلاف والتباين الحاد بين الأعمال الممارسة وبين طبيعة علاقة الشخصيات بأعمالها، وانبناءات تلك الأعمال كرؤى داخل ذواتها، كذلك الاختلاف في المشاعر تجاه تلك الأعمال، كما تابعنا التباين بين تلك الأعمال في نوعيتها، وفي طرائق تعلمها، وفي أزمنة بدء الممارسة الحقيقية لها، كما رأينا وتابعنا من خلال مناقشة الشخصيات كل على حدة أو من خلال الجدول الذي حاولنا فيه رصد ما سبقت الإشارة إليه من تباين.

2) النقطة الثانية التي تتجلى أمامنا هي كم ما كُتب عن كل شخصية، وقدر ما نُوقشت، ذلك أننا وكما نرى من طبيعة المناقشة والجدول ندرك أننا أمام ثراء وتكامل في إنبناء تلك الشخصيات وفي ظهورها، وأننا أمام تعدد في الطرح وتوظيف مستمر لكل المساحات النصية.

تباين الرؤية من خلال تباين الموضوعات والانتباهات بين الشخصيات:

يلاحظ أي مدقق في رواية التابوت قدر التباين الذي تكوّن بين الصور التي حضرت مع كل شخصية، التي سنمر عليها هنا مروراً سريعاً، فالمتكلم – كنتيجة لسلم القيم لديه وطبيعة القلق الذي ينتابه– نجد معه لغة القلق ولغة الضيق لكل ما يحصل، كما نجد معه حالة من التشخيص والوصف للأشياء أحياناً مع روحانية شبه وجودية بينما نجد مع (بشير) لغة التطيُّر التي تعكس غالباً المكون اللاهوتي أكثر من عكسها– كما سبق مع المتكلم – للمكون النفسي. ما نقصده هنا هو البعد اللاهوتي المحرف من خلال شخصية تأسست أمامنا قيمها التي تؤمن بها عبر جذرها الذي سبق أن ناقشناه كذلك لغة الجسد، و الانتباه المستمر للخشونة والنعومة وللمكونات الجسدية للكائنات، بينما نجد مع (زيدان) الصور الجمالية الرائعة التي تعكس النفسية المستقرة كما في (عين الشرشارة) وكذلك ثباته واستقراره الداخلي أينما ذهب، إننا مع (زيدان) نجد لغة

أقرب للملائكية تعكس وبعمق طبيعته الخاصة وتربيته الدينية، كما نجد (جمعة) يحضر أمامنا من خلال وعي الآخرين عبر صور تعكس خلخلته للفضاء المكاني المحيط به، إن كل تلك الصور والألفاظ المستخدمة فيها تعكس وعياً فنياً لدى الكاتب.

شخصية المتكلم

نتيجة للخلخلة الحاصلة ضمن نسق شخصية المتكلم في تحوله من القرية للمدينة، ومن ليبيا السبعينات لليبيا التسعينات و الحصار، فإننا مع المتكلم نتابع الشخصية التي من الممكن أن نسميها بالشخصية الوجودية حيث انتباهها دائما للواهي والمتناهي في الصغر كما تتميز بالروح التأملية للموت والحياة وبالقلق وحِدة الشعور بالألم.

أولاً: الانتباه للواهي في الصغر

لنتابع هنا صورة الذبابة عند موت الأم وكيف تمّ رسمها لتعبر عن هذا النوع من التفكير والقلق ولتمثل الفاعل الذي يمكن عن طريقه الانتقام الصامت من الموت أو إظهار شحنة الانفعال بعد حادثة موت الأم، سنلحظ كيف يتم الانتباه في البداية للأم لحظة الموت وصورتها، ثم ننتقل لصورة غاية في الشناعة لتلك الذبابة وتكون هي محط أنظار الشخصية للانتقام :

"**من ناحيتي حاولت ذهنيا ألا أحزن ظاهريا كثيرا. انزويت في الركن. ابتعدت عن خط نظر عينيها الميتتين وشرعت في البكاء. قبل ذلك كنت واقفا أتابع كفاحها وهي تتقلص وتلفظ السائل المليء بالرغوة البيضاء الشبيهة برغوة صابون حلاقتي، ولم يخطر لي في صدمتي وذهولي أن أركض وأنادي الطبيب من الحجرة الأخرى. كانت تتمرغ على الفراش. عيناها تشخصان، ثم تكتسيان بالبياض ثم تغلقان للحظة، ثم تنفتحان على زرقة لامعة مموهة بسواد، وفمها يشخر ويلفظ تلك السوائل. كان أزيز الذبابة عاليا يخرق أذني مثل مسمار متوهج. تركتها تتلوى وذهبت إلى الذبابة. كانت تمشي على سطح الزجاج صاعدة على**

فوق. وقفت وارتعش جناحها فوق مؤخرتها المملوءة بالسوائل والدم والأزيز. بضربة واحدة من كفي سحقتها. تفتت جسمها في لطخ صغيرة، وسال دمها ومحتويات بطنها على السطح الأملس. حين عدت إلى سرير أمي ألفيتها خامدة.[119]

نلحظ من خلال المقطع السابق كيف تمّ رسم صورة الأم التي تتألم وتتلوى في صمت على فراش الموت، وهنا (الراوي/الشخصية) بدل أن يتورط أمامنا في حديث مباشر عن قيمة الألم والحزن التي يعانيها، ينطلق ليفرغ أمامنا (كمروي لهم) شحنة الحزن تلك في الذبابة التي تمّ تصويرها تصويراً يعكس حدة ألم الشخصية ورغبتها في الانتقام منها(**وارتعش جناحها فوق مؤخرتها المملوءة بالسوائل والدم والأزيز**) مما يخلق المبرر المنطقي لأي فعل بعدها.

ثانياً : التعبير المستمر عن القلق والألم والضيق:

لنلاحظ إننا في رواية التابوت ومنذ اللحظة الأولى نوضع أمام قلق الشخصية وألمها، بينما عندما نكون مع (زيدان) نكون عادة مع عالم آخر، عالم يصور بطريقة أقرب للملائكية الكون والحياة، بينما مع بشير نجد الانتباه الشبقي للخشونة والنعومة، كما نجد الرؤية اللاهوتية المتطيرة التي تنطلق من بعد أسطوري .

لنتابع هنا المتكلم وحِدة ما يعانيه من ألم يرسمه أمامنا بطريقة غير مباشرة:

"**سالت أنهار اللهب مع تمركز قرص الشمس اللامع فوقنا تماما، وانتفخ المكان المتألق بالحرارة بهدير مخنوق للطائرات. اختفى اللغط الذي كنت أسمعه حولي من طوابير الجنود، والحركة المبعثرة بدت أكثر صمتا وركودا**"[120].

ثالثاً: التأمل في مفاهيم الموت و الحياة والمطر والجفاف

تعد شخصية رواية التابوت(المتكلم) شخصية من النوع المتأمل في الكون وفي الحياة وفي الموت وقد استطاع الراوي عبر التواجد في مكان مرتفع (الجبل)

الانطلاق لطرح رؤيته في الحياة والموت، من خلال الانتقال لليلة خاصة في أحد عمارات سيول الكورية لنتابع هنا بدايات المشهد في المقطع الأول

"**كان المشهد من فوق غريبا حائرا. داهمني إحساس بانقطاع الخيط الموصل بيني وبين أحكامي السابقة على الأشياء. من فوق تظهر تلاحقات والأشياء وتدافعها في مساحة الواقع بمظهر آخر. الحياة تحتي في الوادي مستمرة في جريانها ولكنها غريبة. والحياة فوقي في السماء مختلفة موغلة في منحي ذلك اليقين بالوجود. تذكرت رحلتي إلى كوريا**"[121].

إننا كما رأينا أمام تحديد الموضع المكاني لبداية التأمل ثم ننتقل فيما بعد لموضع آخر علوي أيضا ولكن في كوريا هذه المرة

"**خلف زجاج بيتي المعلق في الطابق السادس بكوريا جلست ذات يوم بعد منتصف الليل أتأمل في صمت. كان رفقائي في البعثة نائمين والظلام كثيفا والمطر يهطل والجو تشويه مسحة جنائزية شاحبة**"[122].

ثم هنا نبدأ في الدخول لتلك الذات ومتابعة ما تنوء به من أثقال داخلية ومن ألم عميق وما تهجس به في تلك الوحدة وذلك الموضع الذي تمّ إنتقاءه بعناية خاصة

"**...ولا أدري لماذا ثارت في نفسي الذكريات والأحلام، وتقلبت أمامي صور الموت ورسوم الحياة في هذه الليلة الخانقة الماطرة على نحو حفر في نفسي أخدودا غائرا من اليأس والغربة والحزن معا. اختلطت الأمور في رأسي واكتنفتني حيرة مبهمة. شعرت يومها كأنني أصطرع مع لجة عاتية متضاربة الأنواء والأفكار. تهت كملاح فقد اتجاهه وانطفأ مصباحه، وانكسر مجدافه، ولم يعد يدري أي الإتجاهات يسلك؟.**

ما أصعب الحكم وتحديد الهدف. هدف الحياة ولغزها وسرها. أين المدى وأين الرسو؟. الصمت شديد وثقيل والظلمة تلتهم كل شيء. الريح ماتت والحر خانق. والسماء قبة سوداء مضروبة حول الأرض. كانت بلا نجوم وبلا قمر، والمطر يهطل في هول منذ ثلاثة أيام دون انقطاع"[123].

وبعد أن يناقش قضية موت العجوز الكوري (كيم) التي حكاها أمامنا، ينطلق

من الأمر كفاعل ليناقش الذكريات القديمة عن المطر في الماضي، وبين المطر هنا والمطر في ماضي القرية، وبين الموت هنا والحياة في الماضي تمضي تلك الذات المتأملة في رحلة تأملية تعد من أحد مصادر القوة في هذه الرواية.

في وقفتي خلف شرفتي المغسولة بماء المطر والليل، سألت نفسي عما إذا كان العجوز "كيم" قد سأل نفسه عن هاجس الموت وهو يغادر فراشه هذا اليوم.!

السماء تمطر بجنون أليم. ملايين من حبات الماء كانت تنزل عبر الظلام منذ أيام لتجلد الطرقات والمباني النائمة والأشجار في هدوء ملعون. الحياة تزحف على صدر الكون الكبير مثل أفعى عملاقة. من أين يأتي المطر؟. لم أكن أفهم لماذا كانت تمطر هكذا في الصيف. في ذاكرتي أن المطر هو ابن الشتاء ولا يولد إلا في جلبابه. ولكن الفصول تتشابه كما تتشابه الأيام والسنون.

في ذكريات قريتي منذ زمن بعيد. عندما كنا أطفالا كنا نرقب بلهفة غامرة لحظات هطول المطر. عندما كانت تهب نسائم الخريف الرطبة، وتوغل الآفاق في الشحوب والرمادية وتكتسي السماء بالسحب الغامقة الثقيلة الحبلى بالماء وتبدأ دره على الأرض. كنا نركض وسط رائحة التراب المبلل، ونهتف في قداسة عميقة ..يا مطر صبي صبي.. كانت قلوبنا الصغيرة ترتعش رهبة وبهجة لمرأى موكب الغيث المقدس وهو يهبط إلى الأرض.."[124]

هنا نعود للطفولة قبل الموت الذي ضرب الأب والأم الذي عبَّر عنه بشكل رمزي العجوز الكوري كيم الذي كان قد مات ذلك اليوم، إن اختيار كوريا كفضاء مكاني لهذه الرؤية اختيار خاص حيث تعيش هذه البلد عجلة تطور علمي وتكنولوجي هائل، يقابله موت الإنسان ونهايته وانعدام روابطه مع غيره.

رابعاً: الانتباه للجسد وللداخل

وهو ما لن نجده لدى باقي شخصيات الرواية المركزية حيث هنا نجدنا باستمرار مع الشخصية المركزية ندخل لعمقه نتابع ما يحدث داخله ويصبح هذا الفضاء(الداخلي) أحد الفضاءات الهامة في الرواية .

لنتابع هنا كيف ينتقل بنا من القلق الذي يعيشه لحظة التوجه للمهمة، إلى الأعماق ليتحول الداخل تعبيراً عن الخارج

"رأسي يمور. تأتيه الأصوات المخلوطة بحمَّى النهار فائرة تتغلغل في تجاويفه، ثم تتمدد وتنفلق في ضراوة كأنها أشياء ثقيلة تتفجر داخله"[125].

ثم بنفس النمط نجد هنا صورة للنوم في الليلة السابقة للسفر و كيف يتم الانتقال للداخل

"نِمت ومقلتاي تدوران في فراغ جمجمتي ككرتين صغيرتين مغموستين في الزيت الدافئ، تبحثان في إغفاءتهما عن العالم المطمئن الرتيب"[126]

ثم هنا أيضا كيف يتحول النوم وحضور الحواس ومن أهمها حاسة اللمس، لأداة من أدوات التعبير عن الحالة التي تعيشها الذات ومجال للدخول للداخل ومحاولة التعبير عنه.

"استيقظت. أفقت محزونا منهكا. شعرت بخشونة الجدار الخشن المحبب في ظهري. لا شك أن حبيبات الطلاء الصلبة تركت حفرا صغيرة بحجمها وشكلها الهرمي في صفحة ظهري كله. أبعدت ظهري عن الحائط. شعرت بالحبيبات تنسل خارجة من جلدي في نعومة. رطوبة ضباب الصيف جعلت جلدي لينا، وشعري رطبا معجونا في كتل مبللة لاصقة"[127].

وهنا يتِمّ استخدام حادث السيارة الذي وقع للمتكلم ويتم رسم صورة غاية في التعبير عن الاهتمام بالداخل وبالجسد، لنتابع هنا صورة عملية فتح اللحم وإغلاقه وكيف تتم على مستوى اللمس

"مكثت أياما في المشفى قبل أن يغرز الطبيب مشرطه في عضلة فخذي، ويشقها إلى كتلتين طريتين من اللحم، ويضع قطعا متحركة من الحديد في عمق فخدي، ويثبتها بالمسامير الملولبة. ثم يرجع اللحم الطري كما كان، ويخيطه بخيط من النايلون الأسود

....كنت أحيانا أتصور قضبان البلاتين المزروعة داخلي كأجساد الموتى وهي ممددة في تجاويف عضلاتي. ممدودة في الظلام اللحمي تماما كالتوابيت[128].

وهنا أيضا يتِم التعبير عن الداخل الأكثر عمقا من خلال هواجس وتصور

حركة الدواء، إنّ هذه مجرد أمثلة عن حركة الشخصية وانتباهاتها التي كان(الراوي/الشخصية) منتبها لها وبقوة.

"وأتخيل العصارات الحمراء والصفراء التي تركها ذوبان حبات الدواء داخل معدتي، وأحاول أن أحس بالألم الذي تركته الثقوب في لحمة عجيزتي"[129]

زيدان والموضوعات التي يتحرك ضمنها

تمثل شخصية زيدان شخصية الشاب الملتزم دينيا وخلقيا، ولقد استطاع الراوي من خلال الانتباه لمكونه هذا من رسمه في صورة اقرب للملائكية عبر طبيعة منطقته (عين الشرشارة) في الشمال الليبي وهي من المناطق التي تتميز بالخضرة والجمال الطبيعي، فزيدان وقد ولد في هذه الطبيعة كان واعيا لها ومنفعلا معها ومتحركا فيها معبراً عبر ذلك كله عن توازنه كذات حقيقية ضمن ذلك الفضاء، هذا التوازن الذي ليس إلا تعبيرا عن توازنه الشخصي، فلن نرى هنا مع زيدان تلك الأفكار السوداوية، أو روح القلق التي رأيناها مع المتكلم.

أولاً : حضور عوالم الطبيعة والانتباه المستمر لها من زيدان:

كان زيدان باستمرار مشدودا للفضاء الطبيعي الذي يعيش فيه ويصبح بذلك ضمن ذلك الفضاء ونتيجة لهذا الوعي الخاص رسم مختلف:

"وقف "زيدان" يخوض في الطين. كان واقفا في مجرى الماء. نظر إلى سرب كبير من عصافير المساء وهي تهبط وسط الحقل. ألقت الطيور المسائية حزمة من الألحان قبل أن تختفي في الزرع. أصوات كثيرة تسبح في الأفق على ألوان الأصيل، ومسحات الشمس التي شرعت تهبط ناثرة على السهول والهضاب غلالات باهتة من لون البرتقال والليمون. استل قدميه الغائبتين في الماء من سطح الوحل اللزج. الماء جعَّد جلد رجليه. رفع مسحاته فوق رأسه. ضرب الأرض ضربتين. غيَّر مجرى الماء. ترقرق الماء المشبع بالروث والقش حول ساقيه الأسمرين. شعر ببعض أعواد القش المندفعة مع التيار تنقره. سرت في جسمه

قشعريرة جلبت إليه فرحا طفوليا"[130].

إننا كما نرى أمام لون آخر من الموصوفات ونمط آخر من أنماط الرؤية للكون والأشياء التي يعج بها.

ثانياً: زيدان ومفهومه للشباب وللحياة

انطلاقا من طبيعته الملتزمة، فإن رؤية (زيدان) للشباب وللجيل تنطلق من هذا، وهو بذلك يختلف عن غيره من الشخصيات فهنا ينتبه (زيدان) للمكون المائع الموجود في بعض شباب العاصمة عبر وصف الراوي المتماهي معه لثياب الشباب الذين شتموه:

"...كانوا أربعة شبان يرتدون ثيابا فاجرة، وأحدهم حلق رأسه بحيث بقي منه ذيل طويل معقوص بخيط. مرت سيارات كثيرة"[131]

إن الانتباه لهذا اللباس وهذه التشكيل لم يتم إلا من زيدان.

ثالثاً: البعد التاريخي للجهاد وللقيم الدينية كمنطلق أول

ينطلق (زيدان) من محبته لأرضه ووطنه وهو –انطلاقا من ذلك– يتفكر باستمرار في عوالم المجاهدين ويفكر في زيارة مقبرة الهاني التي تحوي بعض من شهداء ليبيا في حربها مع المغتصب الإيطالي :

" الشبان شتموه ومضوا، ولم يبد "زيدان" اهتماما. كان غارقا في أجواء طرابلس، وفي البحر الذي يتهادى أمامه. عشرات السفن وقفت عند المد الأزرق البعيد في صف مقوس طويل. نظر إلى خط السفائن العائمة. جاءته الصورة مهتزة. وسمع وشوشة البحر.

فوق لجج هذا البحر جاءت السفن الإيطالية محملة بالجنود وأشباح الحرب.

(....)زحفت البوارج من الشاطئ وسكبت المزيد من جرع النار.

دمرت تخوم طرابلس(....) وسقط المئات من القتلى. نزل الجنود المجهولون يحملون بنادق طويلة. خاضوا في الماء ثم ارتقوا بأحذيتهم الحديدية الرمال. تدافعوا في أرتال كأرتال العقارب"[132]

لننظر هنا إلى صورة المجاهدين التي تمّ رسمها من خلال وعي زيدان، وكيف تمّ رسمها ونقارنها بالصورة السابقة والتالية للإيطاليين الغزاة

"في الليل تجمع المجاهدون. أكلوا تمر الخريف. وأحصوا الذخيرة ثم أوقدوا نار الخبز. في الفجر تقاسموا كسر الخبز، وملأوا قرب الماء، وعلقوها في أحزمة ربطوها حول رقابهم وساروا في ركب على خشوع صلاة الفجر وضوء النجوم والهلال الوليد حتى أشرفوا على المدينة. لاحت لهم معسكرات العدو تومض بأضواء المصابيح الكاشفة.

صدموا الطليان في الهاني. انطلقت كبب النار من المدافع الإيطالية والرشاشات في لطخ شيطانية"[133].

إن الراوي المندمج مع ذات زيدان وبعد أن يصور لنا حميمية المجاهدين واقتسامهم لكسر الخبز عند الفجر يصور لنا شيطانية الرصاص والمدافع الإيطالية.

وأخيرا هنا تصبح للأرض قيمة الوجود ذاته، حيث الراوي هنا يعبر لنا عن رؤيتة للأرض ومفهومه لها:

"كان "زيدان" موقنا في أعماق نفسه أن لا شيء في الوجود يساوي تفاهة الإنسان إذا بقى شريدا من غير أرض. الأرض هي الإنسان. هي ذلك الشيء الثمين الساكن في جواهر نفوسنا يطلق فينا فيض الحياة نفسها. فيض الحياة يحركه توهج الجمر في أعماقنا عندما نحس بأن هناك قضية تهدد وجودنا واقتلاعنا من الأرض ورمينا بعيدا في متاهة العدم"[134].

رابعاً/ زيدان مفكراً

بقدر ما رأينا من طاقة تأمل لدى المتكلم، سنجد هنا عند زيدان الحكمة، أو

نتاج التأمل، حيث من الحين للآخر يتكلم بمنطق خاص يعبر عن وعي عميق بالأشياء والكون وعن رؤية كلية للحياة، وهنا ينظر زيدان نظرة كلية لمفهوم الجهاد والأرض وهو يتحدث عن المجاهد:

"نظر ناحيتي. رأيت وجهه الأسمر على شعاع النار جامدا. أكمل باللهجة نفسها:

– عندما زحف "عبد العاطي الجرم" بجسده المقطع المغمور بالدم، ويجرجر نصفه فقط ليسد الثغرة في الجدار أمام مدافع الطليان وهو يقول " احتموا بي .. ما لكم حاجة بي .." لم يكن أبدا يتكلم من داخل جدران سجنه الجسدي. لقد كان إنسانا حقيقيا[135]" .

وهنا زيدان وهو يتحدث في عمق عن رؤيته لطاقات الإنسان الكامنة داخله

" قال "زيدان ":

– في أعماق الإنسان تنام بذرة مخيفة إذا نبتت صدعت أركان جسده، وظهر بركان راعب من الحاكمية والقوة. وربما للسبب ذاته كان محل الاختيار والتعيين الإلهي ليكون خليفة الإله دون غيره من الكائنات. وهذا هو سر عمق الإديان. وهذا هو السر وراء الرجال العظام. وهذه البذرة هي منحة إلهية، وهي مفتاح السر الرهيب الذي إذا فتحت به مغاليق نفوسنا امتلكنا ناصية من نواصي القدر"[136].

أي إننا هنا مع زيدان كما نرى مع رؤية مختلفة بالكامل عن شخصية المتكلم وهو ما تختلف عن رؤية بشير ايضاً.

شخصية بشير

يمتلك بشير رؤية مختلفة وانتباها لأشياء أخرى غير التي رأيناها مع رفيقه، فهنا بشير بين حِدة فعل الجسد عليه وبين الحضور الغامض لشخصية الشيخ الأسطوري داخله، أي بين فتنة الحواس وفتنة الوعي اللاهوتي الغامض بحضور الشيخ الذي تربى عليه في قريته.

أولاً/ بشير وفتنة الجسد

باستمرار يتحرك بشير أمامنا تحت تأثير طاقته ورغباته الجسدية، فهو في منطقة الضريح باستمرار يطارد الفتيات.

وبين الجسد وبين قصة الشيخ الأسمر وتحذيرات أمه يعيش بشير فتنة خاصة مختلفة عن رفاقه :

"أمه قالت له وهي تسكب له الشاي الأسود:

– إنني أخشى عليك لعنة الشيخ يا ولدي ..

ذلك اليوم ظل كوب الشاي ممتلئا يتصاعد منه الدخان ..

أحس يومها بنظرة أمه المتجعدة تفقأ عينه مثل مسمار حاد" .

الأشياء المتقاتلة داخله تتعاقب النصر والهزيمة، وتتركه مثل رائحة الكيروسين معلقة في خفاء. تدفعها تيارات الهواء إلى حيث لا شيء. ولكن تلك الحاجة التي تنهش تلافيف باطنه تدفعه دفعا إلى القفز في الزحام، والعودة به إلى عوالم نفسه. شيئان متضادان يتناوبان شده إلى حيث يتحسس الخيط ليتبعه ويسير بعدها مغمض العينين لا يرى مواطئ أقدامه"[137].

ثانياً/ بشير والمكون اللاهوتي

1) الصحراء موطن للجن و الشياطين :

"**ظل** "**بشير**" **يحدق إلى الصحراء التي لا تنتهي.!**

الصحراء هي موطن الشياطين والجن."

بشير منطلقا من تكوينه القديم وأفكار القوم عن طرد الجن للصحراء يرى في الصحراء موضعا للشياطين، هذه الرؤية لم تكون مجرد افكار معلنة بشكل مباشر وإنما تتقوع في كافة انساق رؤيته التي تبرز عبر كلماته كما رأينا في المقطع السابق.

2) الاعتقاد في ظهور الشيخ لمن يرتكبون الخطيئة كمقدمة للعنة قادمة:

انطلاقا من المكوّن اللاهوتي الأسطوري الذي تكوّن لدى بشير وأهل منطقته فإنه باستمرار تحت وطأة فكرة حضور الشيخ ولعنته عليه. بحيث تصبح هذه الفكرة كالوسواس القهري أو كاللعنة الخفية التي يظل باستمرار يعيش تحت تأثيرها:

"– حاولت مرات عديدة، ولكن محاولاتي كانت كلها كانت تبوء بالفشل. مرة واحدة فقط .. في العاصمة كادت إحدى محاولاتي أن تمكنني من وطء فتاة سمينة عرفتها في زحام الجمعة.

انتبه "جمعة"، وتوقفت يداه عن العبث بالرصاص.

– العاصمة ؟.

اغتم مُحيًّا "بشير" رغم لطخة ضوء الشمس التي هبطت إلى وجهه وصدره. حسبتُ أنه سيتوقف عن الحديث ولكنه استمر يتكلم. أخذت نبرته دفقا جديدا خافتا"[138].

إننا كما نرى أمام بشير وتكوينه الداخلي حيث يؤمن بأسطورة لعنة الصحراء وأسطورة لعنة الشيخ ويتحرك تحت وطأة الرغبات الجسدية لديه. مكون آخر هام من مكونات بشير هو ما سنراه من حساسية متميزة للملموسات.

ثالثاً: بشير وحِدة الإحساس عبر الحواس

1) حاسة اللمس كتعبير عن المكبوتات من الحواس، لنتابع هنا ظهور إحساس خاص لدى بشير بالملمس يعبر عما اندس في أعماقه من شبق

"قالت متصنعة الغواية:

– هذا رقم هاتفي الجوال.

أخذ "بشير" الورقة. كان ملمسها ناعما، والتقط أنفه عطرا أنثويا، وسرت في

نصفه الأسفل رعدة لذيذة دبت فيه مثل غرزات الشوك الناعم. أدخل يده بالورقة في جيبه ليتركها مع أوراق النقود. تحسست يده الغائبة في جيبه الفرق بين ملمس الورقة وملمس النقود المغطاة بطبقة خشنة من الزيت والدقيق"[139].

2) الحواس مدخلاً للقلق والألم

هنا تتحول الحواس ضمن الاشتغال السردي مادةً تعبر عن قلق الشخصية وألمه، لنتابع هنا استخدام حاسة الشم والسمع لدى بشير

"**يرجع "بشير" إلى بيته يقود سيارته ذات الصندوق والخزان الفائحة منه رائحة الكيروسين. يقود سيارته، وأصوات انخلاعات بعض أجزائها يطرقع تحته وعلى جانبيه**"[140].

إن الحواس كما نرى تأتي لتعبر عن ألم الشخصية وعن إرهاقها وعن رغبتها في التخلص من كل واقعها. وتعبر عن رؤية القلق رؤية الإرهاق الجسدي وليس الوجودي التي رأيناها مع المتكلم وكذلك لا تعبر عن الراحة والطمأنينة التي عبرت عنها كل ما يخص زيدان. أخيرا بخصوص جمعة وباعتبار انه لم تكن هناك رؤية مباشرة خاصة به، فإننا هنا لن يكون لنا اشتغال عليه.

هوامش القسم الرابع

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر،ص25.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ص58.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ص60.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ص62.

[5] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ص88.

[6] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ص100.

[7] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الفصل الثاني.

[8] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الفصل الثالث.

9 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص308.

10 نضال الصالح، المغامرة الثانية (دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص65.

[11] سعيد بنكراد / السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش.س.بورس)/الفصل الثاني

[12] رواية أخر سلالة عائلة البحار /ص:13

[13] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:88

[14] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:102

[15] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:110

[16] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:43

[17] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:68

[18] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:30

[19] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:26

[20] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:25

[21] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:13

[22] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:125

[23] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:20

[24] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:7

[25] أحمد قرني محمد/ آخر سلالة عائلة البحّار/ص:8

[26] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص، 9

[27] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،10

[28] كنا قد قمنا بهذا التقسيم سابقا في دراستنا للزمن في رواية التابوت ضمن كتاب أفاق جديدة في الرواية العربية،

عبد الحكيم المالكي/أفاق جديدة في الرواية العربية.

[29] الثيمة :هي مجموعة من القيم المتناثرة داخل النص التي تؤشر في مجموعها لقيمة محورية تتحرك داخل تلك القيم ونجد تعريفاً متميزاً لها عند غريماس :

" وإذا كانت الثيمة هي مجموعة من القيم المتناثرة داخل النص والقابلة للتجسد في مسارات متنوعة، فإن تكثيفها وتقليصها يؤدي إلى خلق البعد الثيمي. "فإذا كان بإمكاننا تجميع الآثار المعنوية المندرجة ضمن مسار ثيمي وكان بإمكاننا أيضاً تكثيف هذه الآثار بواسطة تسمية ملائمة هي مجموع الخصائص الخاصة بالذات المنجزة لهذا المسار (مثال: المسار "اصطاد" يختصر في "صياد") فسنحصل حينها على دور ثيمي لا يعد شيئاً آخر سوى إعطاء بعد ثيمي (thematisation) لذات الفعل المتحكمة في برنامجها السردي".

منقولاً عن: سعيد بنكراد /السيميائيات السردية /تانسيفت/ط.1/1994.//ص:82،81

[30] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،12

[31] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،14

[32] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،25

[33] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،29

[34] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،31

[35] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،85

[36] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،150

[37] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،181-182

[38] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،189-190

[39] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،196

[40] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،201

[41] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،202

[42] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،244

[43] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،20

[44] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،9

[45] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،12-13

[46] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،143-144

[47] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،203-204

[48] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،157

[49] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،31

[50] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،20

[51] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،39

[52] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،19

[53] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،10-11

[54] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،47-48

[55] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،66

[56] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،69

[57] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،54-55

[58] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،53

[59] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،18

[60] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،25

[61] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،31

[62] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،31-32

[63] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،140

[64] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،196

[65] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،197

[66] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،85

[67] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،118-119

[68] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،135-136

[69] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،27

[70] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،27

[71] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،28

[72] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،39

[73] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،40

[74] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،29

[75] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،30-31

[76] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،33

[77] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،56-57

[78] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،60-61

[79] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،65
[80] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،54
[81] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،56
[82] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،69
[83] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،45
[84] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،244
[85] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،9
[86] تميزت رواية "التابوت" أيضاً بحضور الاشتغال على الحواس وهو ما يعني وجود حضور للحواس الأخرى – غير البصرية- بالإضافة للحاسة البصرية ضمن نسق التشخيص الممارس.
[87] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،16.
[88] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،27.
[89] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،39
[90] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،84–85
[91] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،71.
[92] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،71.
[93] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،71–72.
[94] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،85-84.
[95] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،92.
[96] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،93.
[97] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،93.
[98] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،94..
[99] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،94.
[100] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،155.
[101] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،143.
[102] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،143.
[103] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،155.
[104] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص، 240 ، فصل قتل الناقة، حيث تعتبر قضية قتل الناقة أحد أهم القضايا المركزية ضمن رواية "التابوت"، وكان "زيدان" الشخصية الرافضة للقتل .
[105] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،66.
[106] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،13
[107] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،17

[108] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،129
[109] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،203-204
[110] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،207
[111] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،209
[112] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،150
[113] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،152
[114] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،153
[115] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،193
[116] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،194.
[117] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،196.
[118] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،228.
[119] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،52
[120] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،30.
[121] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،167.
[122] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،167.
[123] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،167-168
[124] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،169-170
[125] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،13
[126] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،14
[127] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،15
[128] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،17-18
[129] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص، 18
[130] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،143-144
[131] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،154-155
[132] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،155-156
[133] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،156
[134] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،151
[135] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،160
[136] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،161
[137] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،210
[138] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،199
[139] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،222
[140] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،205